

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

LA

PUBLICITÉ DU SPECTACLE

(Étude juridique du Théâtre de Société)

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le mardi 30 mai 1911, à 3 heures

PAR

H. PERRÉE

Président: M. PLANIOL.

Suffragants : { MM. PIEDELIÈVRE, { professeurs.
SAEILLES, }

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1911

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

LA
PUBLICITÉ DU SPECTACLE

(Étude juridique du Théâtre de Société)

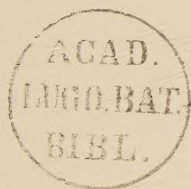
THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

Sera soutenu le mardi 30 mai 1911, à 3 heures

PAR

H. PERRÉE



Président : M. PLANIOL.

Suffragants : { MM. PIEDELIÈVRE, } *professeurs.*
 { SALEILLES, }

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1911



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551628_0068

LA PUBLICITÉ DU SPECTACLE

(ÉTUDE JURIDIQUE DU THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ)

INTRODUCTION

Dans le langage usuel, aussi bien que dans la langue juridique, deux adjectifs viennent souvent s'opposer l'un à l'autre : public et privé.

On dira ainsi que les registres de l'État civil sont publics, ce qui veut dire que chacun peut en prendre connaissance, tandis que les lettres missives sont privées, en ce sens que seul le destinataire peut ordinairement les ouvrir. L'individu coupable d'un crime nuit à l'intérêt de tous, aussi il sera poursuivi par l'action publique, tandis que celui qui cause un dommage à son voisin, le lèse dans ses intérêts particuliers et sera poursuivi par l'action privée de sa victime. Un homme politique attaqué par des adversaires de mauvaise foi, lui reprochant certaines paroles ou certains gestes, s'em-

pressera, s'il le peut, de diviser son existence en deux parties, acceptant la discussion sur les actes de sa vie publique et l'écartant au contraire sur ceux de sa vie privée.

Public et privé, tels sont donc les deux termes d'une antithèse saisissante. Public, c'est ce qui est destiné à l'usage de tous ; au contraire, privé c'est ce qui est séparé du commun, qui intéresse un particulier ou une catégorie particulière d'individus.

Ainsi on est amené à considérer que si chacun peut contrôler dans une certaine mesure les actes de son prochain en tant que vécus publiquement, nul n'a le droit de s'occuper de ses actes privés, pas même le législateur, tant qu'ils ne constituent pas des délits ou ne causent pas de dommages à autrui, et par cela même mettent en mouvement le système des lois pénales ou des réparations civiles.

Puisque l'on s'accorde à reconnaître que deux formes différentes paraissent s'offrir à l'activité humaine, peut-on les retrouver dans une manifestation de cette activité, dans l'industrie théâtrale ? Le spectacle privé existe-t-il à côté du spectacle public ?

Il semble bien que l'on doit répondre affirmativement, et la vie quotidienne nous en offre des exemples. Tandis que la Comédie-Française représente une pièce du répertoire et que chacun peut y entrer moyennant le prix de sa place, les journaux mondains annoncent que dans les salons de Madame X... ou dans ceux de

tel cercle, d'excellents acteurs, professionnels ou amateurs ont brillamment interprété plusieurs œuvres devant une assistance composée, exclusivement d'ailleurs, d'amis de la maison. On ne saurait nier qu'il y a eu spectacle, tant à la maison de Molière que chez Madame X... Fallait-il appliquer dans les deux cas les mêmes dispositions législatives ou administratives ? Le spectacle privé doit-il être réglementé de la même manière que le spectacle public ? Evidemment non.

Et cependant, en parcourant l'ensemble considérable des lois, décrets, règlements et circulaires qui régit de nos jours le spectacle, on remarque que ces différents textes ne visent qu'un seul genre de théâtre : celui à la porte duquel on achète en entrant ce droit dont Despréaux parlait en son *Art poétique*.

On s'aperçoit que le législateur volontairement a ignoré l'existence possible des spectacles privés ou des théâtres de société. Ne faut-il pas plutôt croire qu'il a pensé que jamais on ne songerait à leur appliquer des dispositions qui n'ont pas été faites pour eux. Malheureusement on a prétendu que des intérêts étaient lésés par ces représentations fermées au public ; à l'abri du caractère privé que, par imitation frauduleuse, on voulut imprimer à certaines exhibitions, publiques en réalité, des délits furent commis ; si bien que les organisations qui donnent des représentations privées se trouvent abandonnées par la loi au hasard des décisions judiciaires et administratives.

C'est pourquoi il nous a paru qu'il pourrait être inté-

ressant d'étudier la législation et la jurisprudence du théâtre en nous plaçant à ce point de vue spécial. Après avoir montré brièvement le développement historique des représentations privées, nous nous sommes proposé d'étudier successivement les dispositions légales que l'on applique également au théâtre public et au théâtre privé et les modifications que l'on pourrait justement y apporter.

Les deux questions les plus importantes sont de savoir si le théâtre de société doit être soumis à la taxe en faveur des pauvres et aux droits d'auteurs. Il y a là des intérêts pécuniaires opposés qui se sont trouvés bien des fois en conflit. Dans une dernière partie nous avons réuni quelques questions moins graves et dont la solution est moins étroitement liée au caractère privé ou public du spectacle.

Nous avons essayé aussi de déterminer exactement ce qu'il fallait entendre par spectacle public et spectacle privé, sans nous dissimuler la difficulté de cette tâche. Peut-on en effet fixer le point précis où commence chaque catégorie ? Nous convenons que nous en doutons. C'est là peut-être le défaut de tous les critères ; on aperçoit bien nettement les différences dans les cas théoriques extrêmes, mais elles s'effacent généralement dans les applications pratiques. D'ailleurs nous n'avons voulu faire ici qu'une simple étude des lois et de la jurisprudence sur la matière, et non un exposé doctrinal, heureux si nous sommes parvenu à y apporter quelque clarté.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

APERÇU HISTORIQUE DU SPECTACLE PRIVÉ.

Dans le monde antique, en Grèce comme à Rome, on ne connut pas ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre privé ou de société. Les anciens ont toujours ignoré ce genre de divertissement qui ne pouvait s'accorder avec leurs mœurs ; en effet, vivant peu dans leurs demeures, passant la plus grande partie de la journée sur la place publique, écartant presque totalement les femmes honnêtes de leurs distractions, pour eux, la réunion mondaine ne pouvait exister. Le théâtre privé suppose un salon, et l'on sait que c'est là un mot qui ne correspond à rien dans les civilisations grecques ou latines. Il n'est pas possible de voir l'origine du théâtre de société tel que nous le connaissons dans les exhibitions d'acrobates et de mimes qui suivaient ordinairement les festins chez les riches élégants de l'époque impériale ;

c'était là bien plutôt l'occasion de débauches que des représentations proprement dites.

Cependant la scène exerçait déjà à cette époque son attraction sur quelques amateurs. En dépit d'un sénatus-consulte de 38 avant Jésus-Christ, défendant aux chevaliers et sénateurs de jouer la comédie, le métier de comédien étant considéré comme honteux, des gens de condition libre s'y essayèrent. On sait que le plus fameux de tous, l'empereur Néron, ne craignait pas de chanter lui-même ses mauvais poèmes, au Cirque, devant le peuple assemblé.

En France, le théâtre privé n'apparut qu'après que le théâtre public se fut organisé. On peut mentionner comme les premières tentatives dans ce genre les ballets et mascarades de la Cour, sous Charles IX et ses successeurs. Catherine de Médicis en avait apporté d'Italie le goût, et elle sut vite l'imposer en France. Les tournois, fort en honneur jusqu'alors, furent abandonnés, et les courtisans, pour plaire à la reine, figurèrent dans des pantomimes et pièces mythologiques. En 1584, sous Henri III, la Cour représente au Louvre un grand ballet intitulé « *Circé* ». Cet ouvrage œuvre d'un certain italien, Baltasarini, violon du roi, comprenait des morceaux de musique et des vers ; son exécution nécessitait de nombreux personnages, des décorations et des machines assez importantes. Henri IV eut aussi quelque goût, paraît-il, pour ces divertissements, mais n'y participait pas. Louis XIII, au con-

traire, paraissait souvent dans des ballets de sa composition, parfois assez grossiers, et assistait avec plaisir aux représentations que son ministre Richelieu organisait en son honneur dans son théâtre du Palais-Cardinal.

Au Louvre ou à Saint-Germain la représentation des ballets royaux était la préoccupation presque constante des familiers du roi. On dansait continuellement et à tout propos. « Il en est, dit M. d'Avenel, pour toutes les circonstances de la vie, pour toutes les époques de l'année : ballets de carême, ballets politiques, ballets graves ou sérieux, historiques ou romanesques... Mademoiselle va visiter un de ses domaines ; l'intendant danse un ballet en son honneur le jour de son arrivée, et la princesse constate avec soin dans ses *Mémoires* que voilà un homme de bonne compagnie et qui sait vivre. »

Dès cette époque le roi n'est plus seul à avoir théâtre chez lui ; à l'hôtel de Rambouillet on donne aussi la comédie ou des proverbes dont les rôles sont parfois tenus par les beaux esprits qui fréquentaient chez la marquise.

Sous Louis XIV, dont on connaît le goût pour tout ce qui touchait au théâtre et qui se montra bien des fois sur la scène au Louvre ou à Versailles, l'usage se répand de plus en plus, en ville, d'offrir le ballet ou la comédie à ses invités. Des troupes d'acteurs s'étaient spécialisées dans ce genre et allaient par les salons repré-

senter leur répertoire. Un ballet intitulé *les rues de Paris* remporta un succès considérable dans les hôtels bourgeois et seigneuriaux où il fut joué. « C'était, écrit M. L. Claretie dans son *Histoire des théâtres de société*, une véritable revue de fin d'année; chaque rue venait chanter son couplet d'actualité sur le fait du jour et du quartier. » Les petites scènes, parfois fort bien agencées, se rencontraient alors, dans toutes les résidences royales, à Fontainebleau, à Saint-Germain, au Luxembourg, chez Monsieur, chez les ministres, même dans les demeures de simples conseillers au Parlement.

A cette époque le théâtre de collège qui n'est qu'une forme du théâtre de société, eut aussi des destinées fort brillantes. Les troupes ne comportaient aucun acteur professionnel; des représentations étaient organisées dans presque tous les établissements et principalement dans ceux dirigés par les Jésuites. Un certain nombre de recueils, mentionnés dans le *Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne* (1), nous donnent quelques

(1) *Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*, rédigé par Jacob, bibliophile. Alliance des Arts, 1843.

M. de Soleinne commença sous le Consulat une collection de toutes les œuvres représentées sur tous les théâtres et de tous les ouvrages touchant l'art dramatique. Il réunit aussi de nombreux documents, dessins, portraits, autographes concernant les acteurs, les représentations et même l'organisation des fêtes publiques. Il acheta en bloc la bibliothèque de Pont-de-Vesle, amateur éclairé du XVIII^e siècle, dans laquelle s'était déjà fondue celle du duc d'Orléans et de Mme de Montesson. Continuellement ses agents suivaient les ventes publiques, et recherchaient chez les libraires les ouvrages qui lui manquaient. Il songeait à donner cette collection unique au

renseignements sur le répertoire joué sur ces scènes. Les élèves interprétaient ordinairement des ballets allégoriques tels que *le Ballet de la Paix*, *le Triomphe de la Religion ou l'idolâtrie ruinée*, *les Passions*, des tragédies en vers latins ou français sur des sujets historiques : *Cyrus*, *Charlemagne*, *Héraclius ou la Croix reconquise*, *Théocharis martyr du Japon*, *la Piété polonaise ou Vanda reine de Pologne qui se consacre à ses dieux* ; on jouait aussi des comédies morales aux titres édifiants, *le Point d'honneur*, *le Dissipateur*, *Géronée ou le vieillard rajeuni*. Comédies, tragédies, ballets étaient ordinairement l'œuvre des bons pères. La tradition du théâtre au collège s'est maintenue assez longtemps, et on peut encore, sans doute, de nos jours, assister à quelques-unes de ses manifestations.

Cependant, au ^{xvii}^e siècle, l'entrée de ces fêtes scolaires paraît avoir été libre et n'avoir été soumise qu'à l'obligation de payer quinze sols, ce qui était le prix

monde à la Bibliothèque du Roi (aujourd'hui Nationale), mais il voulait être assuré que l'administration prendrait toutes les précautions nécessaires pour en éviter l'incendie. Pendant les pourparlers engagés à ce sujet, il mourut frappé d'apoplexie. La bibliothèque fut vendue et dispersée presque complètement ; tout un lot d'ouvrages très licencieux, mais curieux pour l'histoire des mœurs, furent détruits par les héritiers qui redoutaient le scandale. La Bibliothèque Nationale acheta cependant quelques exemplaires et toute une série de portefeuilles contenant des pièces manuscrites qui n'avaient pas encore été dépouillées. Un catalogue de cette vente avait été fort bien rédigé par les soins du bibliophile Jacob ; contenant quelques renseignements sur chacun des sept à huit mille articles qui passèrent aux enchères, il constitue à lui seul un ouvrage très précieux pour l'histoire du théâtre.

d'entrée au parterre chez Molière. On ne peut donc considérer alors le théâtre de collège comme un véritable spectacle privé, mais plutôt comme une préparation aux scènes mondaines.

C'est au siècle suivant que se place la belle époque du théâtre de société en France et aussi dans l'Europe entière. Ce fut le temps où Voltaire écrivait au maréchal de Richelieu : « M. d'Argental prétend toujours que la comédie est un des premiers devoirs d'un honnête homme. » Il semble que pour cette société qui devait disparaître dans la plus sanglante tragédie qu'on puisse rêver, ce fut l'unique préoccupation. Les enfants y sont formés dès leur jeunesse par les soins des comédiens ou des comédiennes en renom qui les initient peu à peu à tous les secrets de l'art. Puis, pour ces amateurs devenus dignes de paraître sur la scène, ce sont les répétitions, les émotions des représentations, les petites intrigues qui se nouent à cette occasion, les jalousies qui naissent pour un succès qu'on juge immérité, et chacun veut surpasser l'acteur célèbre, chaque femme brûle du désir d'égaliser mademoiselle Clairon. Taine, dans les *Origines de la France contemporaine*, a dit fort justement : « Le théâtre alors prépare l'homme au monde comme le monde prépare l'homme au théâtre ; dans l'un et dans l'autre on est en spectacle, on compose son attitude et son ton de voix, on joue un rôle ; la scène et le salon sont de plain-pied. Vers la fin du siècle, tout le monde devient acteur, c'est que tout le monde l'était déjà. »

L'exemple, d'ailleurs, venait de haut. Le roi, l'entourage du roi, les grands seigneurs, les fermiers généraux, les grandes dames de tous les mondes jouaient la comédie avec passion.

Les fêtes organisées à Sceaux par la duchesse du Maine sont restées célèbres. De 1714 à 1753 année de sa mort, cette petite-fille du Grand Condé vécut presque constamment pour son théâtre. Ce furent les *Grandes Nuits de Sceaux*, où les amis de la maison, groupés dans l'ordre de la mouche à miel, avec une ruche pour insigne, paraissaient dans des comédies ou des ballets, commandés aux auteurs estimés ou à madame de Staal de Launay, secrétaire de la duchesse. Voltaire, qui plus tard à Ferney devait si souvent organiser des représentations d'amateurs, vint à Sceaux, y joua et y fut joué. Cependant on le chassa pour avoir invité ses amis, sans la permission de sa protectrice qui apprécia peu cette trop grande liberté. Mais la colère de la duchesse ne dura pas, car en 1750, il donna, avec une troupe d'amateurs, son *Catilina* que deux ans après il porta aux Comédiens Français.

A Versailles, au temps de sa puissance, madame de Pompadour eut le théâtre des Petits Cabinets pour égayer Louis XV. La troupe assez peu nombreuse se composa de quelques favoris du roi et de quelques dames choisies par la marquise. Le peintre Boucher fut chargé de peindre les décors. On jouait devant un public parfois moins nombreux que la troupe ; c'était le vrai

type du théâtre de société ; ceux qui n'en étaient pas, étaient prêts à toutes les bassesses pour s'y faire admettre. Au spectacle d'ouverture, en 1747, l'on donna *Tartufe* avec la fondatrice dans le rôle de Dorine ; quatorze spectateurs, dont le roi, emplissaient le parterre ; le maréchal de Noailles et le prince de Conti ne purent fléchir les consignes sévères qui en défendaient l'accès. Aussi ces représentations à huis clos, cette petite cour dans la cour firent beaucoup de mécontents ; on critiqua plus ou moins ouvertement le roi de son goût pour ce passe-temps ; on pouvait lire dans un factum qui circulait sous le manteau ces allusions d'une clarté évidente : « Lindor trop gêné par sa grandeur pour prendre une fille de coulisses, se satisfait en prince de son rang, sa maîtresse devient danseuse. Le dernier des Gygès n'est pas mort en Lydie. » Lassé par ces attaques, Louis XV prit la décision qui convenait, il supprima le théâtre des Petits Cabinets en 1750. Mais bientôt la marquise de Pompadour put à nouveau jouer la comédie en son honneur au château de Bellevue qu'elle achevait de faire construire et où une petite salle de spectacle était aménagée.

Sous Louis XVI, la reine, qui, n'étant encore que Madame la dauphine, s'était souvent divertie en jouant la comédie en secret dans ses appartements, hésita cependant quelque temps à paraître sur la scène et se contenta d'organiser des représentations avec le seul concours de professionnels. Puis ayant fait construire le

petit théâtre de Trianon, elle y débuta le 1^{er} août 1780 en jouant *la Gageure imprévue* de Sedaine devant une quarantaine de personnes. Jusqu'en 1785, année de la malheureuse affaire du Collier, Marie-Antoinette continua de jouer régulièrement la comédie ou l'opéra-comique. Elle parut pour la dernière fois sur la scène au mois d'août 1785 dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville* ; Beaumarchais était dans la salle ; il aurait été curieux de connaître ses impressions, en voyant la reine de France interpréter son œuvre qui parut alors quelque peu inspirée par l'esprit nouveau.

Il ne faut pas oublier de rappeler, parmi les théâtres privés de ce temps, ceux du duc d'Orléans. Ce petit-fils du Régent, ce grand-père du roi-bourgeois de 1830, fut un des plus grands amateurs du siècle. Il avait engagé spécialement le chansonnier Collé et le poète Laujon comme auteurs à gages, et ne refusait pas d'interpréter leurs œuvres. Mercier dans son *Tableau de Paris*, nous dit qu' « il jouait avec facilité et rondeur ». La troupe était formée de grands seigneurs, amis du duc, et de quelques « filles d'opéra » auxquelles se mêlaient aussi des dames de la cour. Il eut salle de spectacle dans toutes les résidences où il habita, au faubourg St-Martin, rue Cadet, au faubourg du Roule, au château de Bagnolet, à Villers-Cotteret, plus tard au Palais Royal dans ses appartements, et rue d'Antin dans l'hôtel de sa maîtresse, madame de Montesson. On y représentait beaucoup de farces, de parades mêlées de couplets fort

orduriers, écrits par Collé à l'ordinaire, et aussi des scènes d'actualité se déroulant dans la « guinguette » du célèbre Ramponneau. Cependant, c'est chez le duc d'Orléans que fut jouée la première fois la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé, interdite comme irrévérencieuse pour le Béarnais, mais qui fit la gloire de bien des théâtres de société d'alors. Il est vrai que madame de Montesson avait à ce moment obtenu que les spectacles fussent plus décents qu'au temps de la duchesse ou de mademoiselle Le Marquis qui l'avait précédée dans la faveur du prince.

Dans la bourgeoisie, les petites scènes, peut-être moins fastueuses, n'étaient pas moins nombreuses. Les assistants n'avaient rien à envier à la noblesse, car le spectacle y était quelquefois aussi osé. Le catalogue de Soleinne mentionne notamment : « *L'espièglerie amoureuse ou l'Amour matois*, opéra-bouffon tragi-comico-poissard en un acte, mêlé de chansons grivoises sur des airs communs, joué sur plusieurs théâtres bourgeois » ; il semble que ce titre est tout un programme. Les auteurs amateurs n'étaient pas rares dans le tiers état. M. Le Camus de Mézières, architecte du roi et de l'Université, reçut force compliments pour ses comédies locales, *les Dragons de Charonne*, *les Laitières de Bagnolet*, dédiées à sa femme et représentées dans sa « folie » de Charonne en 1770 et 1771.

Mais il paraît que le goût du théâtre de société fut particulièrement vif parmi le monde judiciaire. En effet,

la présidente Legay avait salle de spectacle dans son hôtel, rue Garancière ; le président Hénault, le 20 août 1740, loue la salle des Porcherons et y fait jouer par des amateurs une de ses productions, *le Jaloux de lui-même*, comédie en trois actes ; ensuite l'on danse un ballet du marquis de Clermont d'Amboise. Maître Legouvé, avocat très estimé sous Louis XV, grand-père de l'auteur d'Adrienne Lecouvreur, jouait souvent dans sa maison de campagne de Brévannes et composa même une tragédie en cinq actes et en vers intitulée *Amélie*.

A la Cour-Neuve, près Saint-Denis, un maître de requêtes, M. de la Garde, avait son château avec théâtre. Les amis de la maison y jouaient environ deux fois par an, sous la direction du poète Quétant, pour la saint-Pierre et la sainte-Anne, fêtes des châtelains. Quétant et M. de la Garde lui-même étaient les auteurs habituels. Ils écrivaient ordinairement des divertissements de circonstance, si l'on en juge par les manuscrits conservés à la Bibliothèque de Soleinne : *les Etrences de la Cour-Neuve pour l'année 1774*, *l'Embarras du moment*, divertissement avec ariettes, *les Trompeurs trompés*, *les Projets sans projets ou le spectacle inattendu*, *le Voyage de Ragotin*.

Les anciens comédiens retirés de la scène donnaient aussi le spectacle chez eux. Mademoiselle Dangeville, actrice du Théâtre-Français, qu'elle avait quitté en 1763, recevait chaque année, le jour de sa fête, dans sa maison de campagne de Vaugirard, ses amis, poètes, comédiens,

grands seigneurs. Une représentation y était organisée avec un à-propos en son honneur : *le Pèlerinage de Vaugirard ou la fête de Vaugirard*.

Les théâtres de la Guimard, dans sa villa de Pantin et dans son hôtel de la Chaussée d'Antin, celui-ci décoré par Fragonard, sont restés célèbres, surtout par les spectacles licencieux qui y furent donnés. Quelques femmes du monde s'y aventurèrent, dit-on, mais elles n'y pénétraient que par un escalier dérobé ; des loges grillées leur étaient réservées et elles pouvaient ainsi voir sans être vues, les princes du sang, les seigneurs de la Cour, les graves conseillers au Parlement se montrer empressés autour des belles camarades de la danseuse.

A l'étranger nos ambassadeurs apportaient avec eux la mode de la comédie de salon et recrutaient rapidement une troupe d'amateurs pour jouer le répertoire habituel. Le catalogue de la Bibliothèque de Soleinne mentionne un recueil d'opéras-comiques représentés à Parme devant le duc et la duchesse en l'hôtel du comte de Flavigny, ministre plénipotentiaire de France, dont font partie les grands succès du temps. *Zémire et Azor*, *le Huron* de Marmontel, *la Belle Arsène*, *la Rosière de Salenci* de Favart. Dans les petites cours des innombrables principautés allemandes on goûtait aussi ces divertissements. A Anspach (en Bavière), une certaine lady Craven était directrice de la scène, jouait ou faisait jouer indifféremment *la Partie de chasse de*

Henri IV de Collé ou des ballets avec ou sans ariettes dont elle était l'auteur.

Quand la Révolution éclata, déjà beaucoup de théâtres de société avaient éteint leurs chandelles ; la licence y était devenue excessive et avait ainsi provoqué l'inévitable réaction.

Durant cette période troublée, on n'eut guère le loisir d'organiser la comédie chez soi ; d'ailleurs, presque chaque jour, on était plus ou moins mêlé à quelque drame vécu. Il faut arriver aux jours plus heureux du Consulat pour retrouver quelques représentations privées. A son anniversaire, en 1802, Mme de Récamier fait jouer par ses intimes, un vaudeville signé par des amateurs, *le Portrait de Juliette*. Quelques « théâtres bourgeois » rouvrirent leurs portes dans les années qui suivirent, mais l'empereur, en 1807, les fit fermer. La tradition de la comédie de salon se maintint cependant à la cour. Il y eut théâtre à Saint-Cloud et à la Malmaison où Joséphine jouait des comédies, des vaudevilles avec les dignitaires, les maréchaux quand ils n'étaient pas aux armées.

La Restauration, durant ses années de tranquillité succédant à la tourmente impériale, permit aux amateurs de relever leurs tréteaux. Vers 1830, les pièces de Scribe se jouaient beaucoup dans les salons et l'on ne comptait pas moins d'une vingtaine de théâtres privés à Paris. Il était aussi de bon ton, à la campagne, d'offrir le spectacle à ses invités. Berryer, dans son château d'Anger-

ville, montait souvent *les Femmes savantes* et était fort apprécié dans le rôle de Chrysale. Aux Tuileries le théâtre était assez suivi, mais toujours les acteurs étaient des professionnels.

Sous la seconde République, le comte de Castellane, dans son hôtel du Faubourg St-Honoré, avait fait installer une somptueuse salle de spectacle ; de nobles amateurs y jouaient des pièces écrites spécialement par Alexandre Dumas fils, Arsène Houssaye, ou Mlle Brohan. La bourgeoisie recommençait à prendre goût à ces amusements, et déjà, à cette époque, deux petites scènes étaient louées assez fréquemment à des sociétés pour y donner des représentations privées.

Ce fut le règne de Napoléon III qui marqua la véritable renaissance de la comédie de salon. Que ce fût aux Tuileries, à Fontainebleau ou à Compiègne, les hommes de lettres, les artistes, les aimables oisifs, les femmes d'esprit dont l'empereur et l'impératrice aimaient à s'entourer, abandonnaient volontiers l'étiquette des réceptions officielles, et se montraient fort épris de théâtre, comme leurs arrière-grands-mères aux plus belles années de la Régence.

En automne, à Compiègne, presque tous les soirs, on improvisait le spectacle dans un salon, entre deux paravents. Octave Feuillet y donna, en 1859, *les Portraits de la Marquise*, comédie dans laquelle l'impératrice remporta un grand succès. Des amateurs, comme le marquis de Massa, le duc de Morny, écrivaient pour ces

soirées intimes de petites scènes comiques, des charades faisant allusion aux événements du jour. Longtemps les habitués du château ont gardé le souvenir des *Commentaires de César*, revue écrite par le marquis de Massa au moment où l'Empereur étudiait avec Viollet-le-Duc le siège d'Alésia. Tous les grands noms du temps figuraient sur le programme ; le prince de Metternich dirigeait l'orchestre, le jeune prince Impérial, costumé en grenadier, chantait quelques couplets ; le marquis de Gallifet, alors lieutenant-colonel, personnifiait d'une façon saisissante, paraît-il, un sapeur revenant du siège de Puebla. Au Carnaval de 1870, le général Frossard, qui, cinq mois plus tard, perdait une des premières batailles de la guerre, faisait répéter au prince Impérial *la Grammaire* de Labiche, représentée quelques jours après devant la cour.

Les soirées des Tuileries et de Compiègne eurent des imitateurs : les théâtres privés abondèrent à nouveau à Paris et aux environs. La bourgeoisie riche ou modeste voulut aussi jouer la comédie ; à ce propos le caricaturiste Daumier a composé une série de dessins intitulée « les Comédiens de société » dans laquelle il ridiculise spirituellement cette nouvelle mode.

De nos jours le théâtre de société a encore ses fidèles, et le nombre n'en paraît pas devoir diminuer ; les acteurs et les auteurs de salon trouvent facilement à utiliser leurs talents. M. L. Claretie a cité ces paroles d'un spécialiste du genre : « Le cabotinage, disait-il, fait fureur,

et on organise des représentations partout, à tous les étages du monde, dans la bourgeoisie riche aussi bien que chez le peuple, dans les patronages, dans les cercles ouvriers. » On joue la comédie par passe-temps chez de généreux mécènes ou entre membres d'une société fondée dans ce but, comme le « *Thyrse* » par exemple, qui, conservant les traditions du président Hénault et de M. Legouvé, groupe un certain nombre d'amateurs du Barreau ; on joue aussi pour la charité, faisant ainsi le bien en amusant ; on joue à la ville, on joue à la campagne. Il est de ces comédiens de paravent qui poussent le « cabotinage » jusqu'à faire répandre par la presse le bruit de leurs succès. Certains peuvent déplorer cette tendance, d'autres au contraire s'en félicitent, en y voyant un bienfait de l'instruction et de l'éducation plus largement répandues ; c'est une question que nous n'avons pas qualité pour trancher et que nous laissons aux moralistes et aux sociologues le soin d'apprécier.

CHAPITRE II

COMMENT DISTINGUER LE SPECTACLE PUBLIC DU SPECTACLE PRIVÉ ?

Après avoir, dans les pages qui précèdent, exposé rapidement l'histoire du théâtre de société, il nous a semblé utile d'essayer maintenant et avant d'étudier les conséquences juridiques de l'existence de cette partie du théâtre, de dégager un critérium qui permettra de distinguer le spectacle public et le spectacle privé.

L'admission ou l'exclusion du public est le seul élément d'appréciation sur lequel on peut se fonder pour faire cette distinction. C'est d'ailleurs l'opinion de M. Fabreguettes (1) qui, employant le terme réunion dans son acception la plus large, écrit à ce propos : « Comment distinguer les réunions publiques des réunions privées ? Ces dernières réunions qui tiennent de la liberté individuelle et sont protégées par l'inviolabilité du domicile sont licites. A quoi pourra-t-on les reconnaître ? Quel que soit l'objet de ces réunions (politique, spectacle, plaisirs, distractions, soirées), le nombre plus ou moins grand des assistants, la nature

(1) Fabreguettes, *Traité des délits politiques et des infractions par la parole, l'écriture et la presse*, 2^e édit., 1904, t. I, p. 89.

du local, la réunion ne cessera pas d'être privée, à la condition que son mode d'organisation ne donne aucune place au public. »

Comment parviendra-t-on à cette exclusion totale ? Des affiches, des insertions dans les journaux, même des proclamations orales annoncent ordinairement une réunion publique. Et on en use ainsi aussi bien pour une assemblée politique, un banquet solennel que pour un bal ou une représentation théâtrale. Au contraire, les organisateurs d'une réunion privée se serviront d'un procédé entièrement différent. Ils adresseront des lettres d'invitation ou remettront des cartes d'entrée à certaines personnes mentionnées sur une liste nominative soigneusement établie ; enfin ils leur feront savoir d'une manière quelconque qu'une réunion aura lieu tel jour et en tel lieu.

Mais il ne faudrait pas croire que le fait de pouvoir produire une liste exacte des personnes assemblées soit une précaution suffisante pour conserver à la réunion un caractère privé. En effet, il n'est pas difficile à un directeur de théâtre de confectionner la liste nominative de ses abonnés fréquentant sa salle certains soirs, et cependant, personne ne songe à contester le caractère évidemment public de cette salle. Pour que la réunion reste privée, les assistants doivent être connus des organisateurs ou tout au moins, doivent connaître des personnes ayant des relations avec ces derniers, qui pour cette raison ont bien voulu les inviter.

Cet élément personnel manquait au cas du directeur de théâtre ; il peut savoir les noms de tous ses abonnés, il peut même, à la rigueur, les connaître individuellement, mais il n'en reste pas moins vrai que ce directeur ne compte tel personnage parmi ses abonnés que parce que celui-ci a souscrit son abonnement à un moment où on pouvait encore lui attribuer cette place qui aurait été indifféremment occupée par un autre.

L'organisateur de la réunion privée considère, pour les admettre, la qualité des personnes qu'il reçoit ; elle est indifférente à celui qui organise une réunion publique ; le premier connaît ses invités, ou tout au moins fait une large application du dicton qui prétend que les amis de nos amis sont nos amis ; le second peut connaître ceux qui fréquentent la salle, mais quand l'un d'eux disparaîtra, il sera remplacé par le premier inconnu qui demandera cette place vacante.

On a prétendu parfois qu'une réunion a un caractère suffisamment public si elle est annoncée officieusement dans la presse. Des journalistes bien informés auront pu donner sur la réunion projetée les détails les plus exacts et les plus attirants, cependant elle sera privée si les organisateurs en refusent impitoyablement l'entrée à tous ceux qui ne pourront pas se réclamer de l'un d'eux ou d'une personne connue de l'un d'eux.

D'autre part, comme le dit M. Fabreguettes, ce n'est pas la qualité du local où se tient la réunion qui doit modifier son caractère de publicité. On peut en effet

concevoir une fête de charité largement ouverte au public, organisée par une société au domicile particulier d'un de ses membres et, au contraire, bien des fois une réunion très fermée se donne dans un lieu habituellement public, comme les salles d'un hôtel de ville ; dans ce cas on doit considérer cet endroit comme le domicile ordinaire d'un particulier et jouissant des mêmes avantages (Req., 23 janvier 1907, D. 1910.1.429).

Il faut encore observer que le caractère gratuit ou payant d'une réunion ne saurait être pris en considération pour en apprécier la publicité. En effet, il nous semble qu'en cette matière quatre combinaisons peuvent être envisagées.

a) Le spectacle peut être public et gratuit.

Il en était ainsi dans l'Empire romain pour les jeux offerts au peuple, à l'occasion des grandes solennités, religieuses ou guerrières. De nos jours, les représentations données au moment de la fête nationale réunissent ce double caractère. Tout citoyen, assez diligent et doué d'une certaine patience, peut pénétrer dans le théâtre de son choix et y applaudir la pièce jouée sans bourse délier.

b) Le spectacle peut être public et être payant.

Cette classe comprend ce qu'on range ordinairement sous le terme général de spectacles. Pour y assister, il suffit simplement de payer un prix. Un industriel vend une marchandise d'une espèce un peu spéciale, il est vrai ; l'achète qui veut et qui peut. L'offre s'adresse à

tous, et le contrat de vente sera valablement constitué quand le vendeur et un acheteur quelconque seront d'accord sur la chose et sur le prix.

Il peut se faire que le directeur exige de sa clientèle une certaine tenue, mais ce n'est là qu'une clause accessoire du contrat qui ne retire pas quelque chose à la publicité du spectacle. Tout individu qui pourra satisfaire aux deux conditions de prix et de tenue verra s'ouvrir devant lui les portes de la salle.

c) Un spectacle peut être privé et gratuit.

Dans cette catégorie à laquelle on songe aussitôt dès que l'on parle des spectacles privés, rentrent toutes les réunions familiales et l'immense majorité des fêtes mondaines. Une représentation organisée dans un lycée, une soirée donnée dans un cercle, une conférence faite dans un salon quelconque réunissent ce double caractère. Les organisateurs n'ont ici d'autre but que de s'amuser ou s'instruire ; la spéculation ou la charité ne sont pas la cause de la réunion.

d) Le spectacle peut être privé et payant.

On aperçoit sans doute plus difficilement le genre auquel s'appliquent ces deux qualificatifs, et cependant ce mode d'organisation est assez fréquent. Dans cette hypothèse l'admission au spectacle ne sera accordée qu'à une certaine contribution pécuniaire. En agissant ainsi, on poursuit ordinairement l'un des deux buts suivants : obtenir une somme d'argent pour subvenir aux frais de cette réunion et de suivantes ; ou bien faire don de

la somme ainsi recueillie à une œuvre de bienfaisance, à une société scientifique, politique, sportive...

Ici nous nous trouvons en face d'un type de réunion mixte. Il est payant comme le spectacle public ordinaire ; cependant, à l'encontre de ce dernier, n'y sont admis que certains individus ; c'est ce qui lui donne son caractère privé. Alors que l'entrepreneur du spectacle public offre sa marchandise à tous, l'organisateur du spectacle privé payant ne vendra la sienne qu'à des personnes connues de lui ou de ses amis. On peut dire que le droit d'assister au spectacle public est dans le commerce ; au contraire le droit d'entrer à une réunion privée payante ne peut être vendu que sous une condition : l'agrément de celui qui l'a organisée.

Quand elles sont payantes, les représentations privées n'apparaissent pas toujours très nettement sous ce dernier aspect. Aussi de vives réclamations de l'administration de l'Assistance publique à Paris, des bureaux de bienfaisance dans les départements, se sont élevées pour prélever sur leurs recettes le droit des pauvres ; d'autre part, les auteurs ont pensé qu'eux aussi pouvaient demander une portion des bénéfices pour la participation de leurs œuvres à ces représentations. On a tenté de faire confondre et assimiler complètement les qualificatifs payant et public pour que ces prétentions fussent reconnues et il faut reconnaître dès maintenant que ces tentatives n'ont pas toujours été vaines.

Les organisateurs de ces réunions privées payantes, telles que nous les avons déterminées, doivent-ils acquitter le droit des pauvres et les droits d'auteur, l'étude de ces questions fera l'objet des deux parties suivantes.

DEUXIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE PRIVÉ DOIT-IL ÊTRE SOUMIS AU DROIT DES PAUVRES ?

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE DU DROIT DES PAUVRES.

En remontant jusqu'aux plus lointaines origines du théâtre en France, c'est-à-dire vers l'an 1150, nous ne trouvons aucune trace d'un droit perçu en faveur des pauvres à l'occasion des spectacles. Il est vrai qu'alors on ne pouvait concevoir une pareille taxe, car notre vieux théâtre était fort différent de ce qu'il est de nos jours, et même de ce qu'il fut au xv^e siècle.

On sait que les auteurs s'accordent à reconnaître que dans ses débuts le théâtre fut religieux ; plus tard seulement on adapta la forme théâtrale à des sujets comiques. Mais dans l'un ou l'autre genre, ces très anciennes représentations eurent ce double caractère : elles ne comportaient aucun acteur professionnel et ne furent jamais payantes.

Ainsi que l'a fort bien exposé M. Petit de Julleville, l'action théâtrale était partie intégrante de l'office religieux. Ce n'était en quelque sorte que l'illustration de l'Evangile lu à l'office de la Fête que l'on célébrait. Et même on a prétendu avec juste raison que l'origine de ce drame religieux se retrouverait dans le rite observé pour la lecture de l'évangile de la Passion où l'on pouvait voir le prêtre lire les paroles de Jésus-Christ, un sous-diacre parler pour les autres personnages et un diacre réciter les simples morceaux de narration.

Ainsi pour chaque fête, dans le but d'instruire le peuple au moyen d'une figuration plus expressive que le latin de l'Evangile qui lui était inintelligible, le clergé se trouvait amené à faire interpréter quelques courtes scènes intercalées dans l'office. Peu à peu le dialogue se compliqua, des personnages secondaires apparurent ; on eut bientôt de véritables drames, tels que *le Miracle de Théophile*, *le Jeu de saint Nicolas*, *la Représentation d'Adam*, qui comportèrent une certaine mise en scène et une action se déroulant dans des lieux divers parmi lesquels figuraient, comme le voulait la tradition, le Ciel et l'Enfer.

Il n'était plus possible d'interpréter ces véritables pièces au milieu de l'office ; en raison de leur développement, on dut les faire jouer après la célébration du culte, et même bientôt on transporta le lieu de la représentation, le drame sortit de l'église, il se joua sur le parvis ; bien que gardant de très nombreux liens avec

la religion, on peut dire que le théâtre eut, à partir de ce moment, un caractère profane.

Pendant toute cette période et jusqu'au milieu du xvi^e siècle, les troupes dramatiques étaient exclusivement composées d'amateurs ; des bourgeois, des artisans, des avocats s'y rencontraient, les nobles y figuraient rarement, on n'y comptait presque jamais de femmes. Tous profondément croyants, dans le désir et l'espoir de faire œuvre utile à leur salut, s'engageaient à prêter leurs talents à la représentation du *Mystère*. Ils apportaient en effet à leur jeu une ardente conviction, car la chronique rapporte qu'en 1437, à Metz, le curé Nicole, qui tenait le rôle du Christ, faillit mourir sur la croix pour y être resté pendu plusieurs heures de suite, récitant trois ou quatre cents vers dans son agonie. La plus célèbre des troupes parisiennes pour la représentation des *Mystères*, fut dès cette époque *la confrérie de la Passion*.

Les acteurs comiques, également amateurs, cherchaient aussi à remporter des succès. Le théâtre comique ayant emprunté les formes du drame religieux, s'était développé et avait produit des œuvres intéressantes (1). Aussi il n'est pas rare à cette époque que cinq ou six artisans passent contrat par devant notaire pour monter une moralité qui leur plaît. Mais dominant de tout leur prestige les innombrables petites sociétés qui s'étaient

(1) *Le Jeu de Robin et de Marion*, *le Jeu de la Feuillée*, tous deux d'Adam de la Halle, vers 1260.

formées dans toute la France pour l'organisation des mascarades et spectacles comiques, deux groupements donnèrent des représentations de ce genre à Paris, ce furent la Basoche et les Enfants sans Souci ou les Sots.

Il est inutile de rappeler ici que la Basoche était le titre de la corporation des clercs de procureurs au Parlement de Paris, ce qui lui donnait un certain caractère officiel, tandis que les Enfants sans Souci paraissent n'avoir été qu'une simple association d'amateurs. Les uns et les autres avaient leurs règlements, leurs usages, dont ils se montraient fort jaloux, et maintes fois le pouvoir royal eut maille à partir avec eux. Les Basochiens jouaient leurs « farces ou moralités » sur la Grand'Table de marbre, au Palais. Les Enfants sans Souci donnaient le spectacle de leurs « soties » le mardi gras, aux Halles.

A cette époque, pas plus pour les représentations des mystères organisées par les confrères de la Passion que pour les pièces comiques jouées par les Basochiens ou les Sots, le pouvoir royal, qui se trouvait d'ailleurs en face de spectacles gratuits et d'acteurs non professionnels, ne pensa établir un impôt ressemblant même de très loin au droit des pauvres actuel.

On ne peut, semble-t-il, retrouver une institution analogue que dans *l'Aumône St-Julien* créée par les lettres patentes que Charles VI accorda en 1407 à la corporation des ménestriers. Cette corporation qui comprenait « menestrelz, joueurs d'instruments tant haulz comme

bas, en la ville, vicomté et diocèse de Paris, et des autres du royaume » avait fondé, sous le patronage de saint Julien un hôpital destiné à ses membres malheureux. En 1407, les ménestriers demandèrent au Roi des lettres patentes consacrant leur organisation. Charles VI les accorda, mais pour faciliter l'entretien et assurer la durée de leur fondation charitable, il décida qu'ils feraient servir leurs talents à recueillir des aumônes pour l'hôpital : « Pour ce que ledit hôpital St-Julien qui est fondé desdits menestrelz et n'a d'autres rentes sinon des aumosnes des bonnes gens, yceuls menestrelz sont et seront tenus de demander et cueillir l'aumône St-Julien aux nopces où ils seront loués, et par dons accoutumés. » L'aumône St-Julien ne paraît pas avoir laissé de traces durables dans l'histoire de la charité publique, mais il est néanmoins curieux de la rappeler et de remarquer que les auteurs de la loi du 7 frimaire an V usèrent presque du même procédé que le roi Charles VI, quand, ayant fondé les bureaux de bienfaisance, ils leur assurèrent des revenus en créant l'impôt sur les spectacles.

Ce furent seulement les changements apportés dans l'organisation du théâtre au x^v^e siècle qui provoquèrent une série de mesures destinées à faire participer les comédiens ou leur clientèle à l'entretien des pauvres.

En effet, il semble bien que vers 1402 les confrères de la Passion eurent un théâtre presque permanent, dans une salle fermée. A cette date le roi Charles VI accorda

par lettres patentes « à ses biens amez les confrères, les maîtres et gouverneurs de la Passion et Résurrection de Notre-Seigneur fondée en l'église de la Trinité à Paris » le droit exclusif, pour Paris et les environs, de jouer leurs mystères dans l'hôpital de l'Hôtel de la Trinité. Les représentations ne se donnant plus sur la place publique, pour s'assurer le droit d'y assister, il faudra maintenant verser une petite somme ; ainsi, si les acteurs sont encore des amateurs, le spectacle est très probablement payant et peut constituer une source de bénéfices.

Presque tous les dimanches les confrères représentaient un mystère ; cette quasi-permanence du spectacle et la suppression de la gratuité eurent comme conséquence de diminuer considérablement la masse des aumônes que les fidèles remettaient aux curés des paroisses. En effet, ces drames sacrés étaient fort longs, la *Passion* d'Arnould Gréban compte 35.000 vers ; même en coupant l'ouvrage en plusieurs journées, il fallait bien souvent commencer le spectacle avant que les vêpres fussent terminées. Les Parisiens, partagés entre le désir d'applaudir les confrères et leurs devoirs religieux, négligeaient trop fréquemment ces derniers. Il y eut des plaintes de la part du clergé. Le Parlement dut s'en occuper à plusieurs reprises. Ainsi, le 1^{er} septembre 1539, un arrêt oblige les confrères de la Passion à donner au Trésorier des pauvres la somme de 800 livres parisis « par forme de prêt ». L'histoire n'a pas conservé le souvenir du remboursement de cette somme. En

1542, nouvelles plaintes dont on trouve l'écho dans les sévères paroles que le procureur général du Parlement prononce en plaidant contre une requête présentée par les confrères pour être autorisés à jouer un mystère : « Ils ont fait jouer les *Actes des Apôtres*, disait-il, entretenant à la fin et au commencement du jeu, farces lascives et mômeries ; d'où sont advenus et adviennent cessation du service divin, refroidissement de charités et d'aumosnes, adultères et fornications, scandales, dérisions et mocqueries. » Et il ajoutait que les prêtres eux-mêmes donnaient le mauvais exemple en se montrant fort assidus à ces représentations, que les chantes et chapelains de la Sainte Chapelle disaient vêpres les jours de fête à midi « et encore en poste et à la légère pour aller ès dictz jeux ».

Le Parlement, pour mettre fin à de tels désordres, ordonna aux confrères de la Passion de commencer leurs spectacles à une heure après midi et de finir à cinq heures « et à cause que le peuple sera distrait du service divin et que cela diminuera les aumônes, ils bailleront aux pauvres la somme de 1.000 livres tournois sauf à ordonner plus grande somme ».

Par cet arrêt de 1542, est donc établie une redevance sur les spectacles au profit des pauvres ; dans les années suivantes, le clergé, grand dispensateur des charités publiques, continuera à réclamer au théâtre son concours, et il le fera d'autant plus facilement que bientôt les confrères de la Passion disparaîtront et seront remplacés

par des professionnels soucieux de gagner quelque argent et non plus de faire œuvre pie.

En effet, dès le milieu du xvi^e siècle, de véritables troupes de comédiens s'organisent. Un certain Jacques Laugerot « joueur d'histoires et de moralités » fait recevoir des engagements le 8 mars 1552 devant un notaire de Draguignan. Ces nouveaux venus abandonnèrent complètement le théâtre religieux pour les tragédies dans le genre antique ou la comédie italienne. D'ailleurs le répertoire des Confrères né à l'ombre des cathédrales, était condamné ; l'esprit nouveau affiné par l'humanisme et l'art italien, comprenait mal les conceptions scéniques un peu naïves des âges précédents. En 1548 les confrères allèrent s'installer à l'hôtel de Bourgogne, mais le Parlement leur interdit de jouer les mystères ; c'était leur condamnation. Cependant ils résistèrent encore quelques années, puis cédèrent leurs tréteaux aux comédiens, mais leur confrérie ne fut définitivement supprimée comme personne morale, si l'on peut dire, que par un édit de décembre 1676.

Les comédiens continuèrent la tradition charitable des confrères et firent dès le début de larges aumônes aux pauvres et aux couvents de la capitale. En 1674, Chappuzeau, dans son *Théâtre françois*, liv. III, *De la conduite des comédiens*, écrivait : « La charité qui couvre une multitude de péchés, est fort en usage entre les comédiens ; ils en donnent des marques assez visibles, ils font des aumônes et particulières et générales, et les

troupes de Paris prennent, de leur mouvement, des boîtes de plusieurs hôpitaux et maisons religieuses, qu'on leur ouvre tous les mois. J'ai vu même des troupes de campagne, qui ne font pas de grands gains, dévouer aux hôpitaux des lieux où elles se trouvent la recette entière d'une représentation, choisissant pour ce jour-là leur belle pièce pour attirer plus de monde.»

Sur les registres des Comédiens du roi, devanciers de la Comédie Française, figurent tous les mois, en faveur de nombreux couvents de Paris, des dons de trois livres et souvent plus. La Compagnie se montrait toujours fort généreuse quand la misère publique était grande. En 1693, l'hiver fut extrêmement rigoureux ; pour soulager les malheureux, le lieutenant de police La Reynie invita tous ceux qui le pouvaient à remettre leurs aumônes au prévôt des marchands ; celui-ci reçut de la Comédie une somme de 400 livres.

Certains ordres religieux ne craignaient pas d'adresser directement des requêtes aux Comédiens. En 1696 les Cordeliers, dont le couvent se dressait sur l'emplacement de l'actuelle rue de l'Ecole de Médecine et voisinait par conséquent avec la Comédie, établie depuis 1689 rue des Fossés-St-Germain (aujourd'hui de l'Ancienne Comédie), envoyèrent la supplique suivante : « Messieurs, les Pères Cordeliers vous supplient très humblement d'avoir la bonté de les mettre au nombre des pauvres religieux à qui vous faites la charité. Il n'y a pas de communauté à Paris qui en ait plus de besoin,

eu égard à leur grand nombre et à l'extrême pauvreté de leur maison, qui souvent manque de pain ; l'honneur qu'ils ont d'être vos voisins leur fait espérer que vous leur accorderez l'effet de leurs prières, qu'ils doubleront envers le Seigneur pour la prospérité de votre chère compagnie. »

Les Pères Cordeliers furent inscrits sur les registres de la Comédie pour la somme habituelle de trois livres par mois. Quelque temps après, les religieux Augustins réformés du faubourg St Germain frappent à la même porte, et leur demande est aussi favorablement accueillie.

Mais il importe de bien noter que ces différentes charges étaient purement volontaires et qu'aucune disposition légale ou administrative n'obligeait les Comédiens à les acquitter. Cependant il semble bien qu'il existait une faible contribution en faveur des pauvres, s'il faut en croire une pièce du 10 mars 1640, citée par M. E. Soulié (*Recherches sur Molière*, p. 167), indiquant les redevances de l'hôtel de Bourgogne à cette date :

« Est dû au domaine du roi par ledit hôtel de Bourgogne, par chacun an, treize livres tournois, ... Item, 52 sols à quoi ledit hôtel est taxé pour les pauvres. »

Mais ces 52 sols furent bien dépassés quand Louis XIV, par l'ordonnance du 25 février 1699, eût créé l'impôt des pauvres qui s'est conservé jusqu'à nos jours presque sans aucune modification.

On s'est souvent demandé quels étaient les motifs qui avaient pu déterminer le grand roi à frapper l'industrie

théâtrale d'une charge aussi lourde. Il faut d'abord remarquer que le théâtre n'était frappé qu'indirectement, car chaque spectateur acquittait lui-même le droit en payant un supplément sur le prix de sa place.

Quoi qu'il en soit, la raison qui au siècle précédent avait poussé le Parlement à condamner les confrères de la Passion à verser 1.000 livres aux pauvres n'était plus valable. Depuis longtemps, en effet, les heures des spectacles et des offices ne coïncidaient plus ; chacun pouvait facilement porter quelque aumône à sa paroisse avant d'aller donner ses quinze sols à l'hôtel de Bourgogne. Certains auteurs ont prétendu qu'il faudrait voir dans la création de cet impôt un épisode de la lutte du parti dévot contre Molière. Cette opinion n'est-elle pas quelque peu exagérée ? D'ailleurs, si l'on s'en rapporte aux documents qui ont préparé l'ordonnance, on s'aperçoit que pareil sentiment ne paraît pas avoir inspiré le roi ou ses ministres. M. E. Despois, dans son ouvrage sur le *Théâtre français sous Louis XIV* (p. 242), cite en effet une lettre écrite le 26 janvier 1699 par M. de Pontchartrain à M. de Harlay où il est question du mode de perception de l'impôt bien plus que de sa justification. Cette fameuse ordonnance du 25 février 1699, publiée un mois après par le lieutenant de police d'Argenson, porte « qu'à l'avenir il sera levé et reçu au profit de l'hôpital général, un sixième en sus des sommes qu'on reçoit à présent et que l'on recevra à l'avenir pour l'entrée aux opéras et comédies ; lequel sixième sera remis au rece-

veur dudit hôpital, pour servir à la subsistance des pauvres ».

Connaissant ainsi l'institution à laquelle étaient destinés les produits de cette taxe, les mobiles auxquels semble avoir obéi le roi, paraissent des plus simples.

Durant la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle, après les années troublées de la Fronde, la misère fut très grande dans tout le royaume. A Paris la situation était même inquiétante. Les mémoires du temps rapportent qu'une véritable armée de mendiants, estimée par certains auteurs à 40.000 individus, c'est-à-dire presque le cinquième de la population parisienne, menaçait constamment la sécurité publique. Les rixes, les vols, les attaques à main armée, « les demandes d'aumônes l'épée à la main » étaient des accidents de la vie quotidienne. Pour débarrasser la ville de tous ces misérables, on décida de les enfermer dans des établissements qui n'étaient ni des hôpitaux ni des prisons, mais qui tenaient des uns et des autres. Dans ce but l'Hôpital général de Paris fut fondé ; il se composait de cinq maisons hospitalières dont la Salpêtrière et la Pitié, pouvant recevoir chacune cinq à six mille pauvres. Pour entretenir cette fondation considérable, il fallut des sommes importantes ; les communautés religieuses furent invitées à y contribuer jusqu'à concurrence de cent mille livres. Leur concours fut insuffisant. On ne pouvait songer à élever les impôts déjà très lourds, et le souci d'assurer la tranquillité publique empêchait de

rejeter à la rue les vagabonds enfermés à l'Hospice général.

Or on savait que des sommes importantes se dépensaient au théâtre, que les comédiens, par tradition, étaient généreux envers les misérables ; on en vint donc tout naturellement à l'idée de frapper les spectacles d'une taxe portant non sur les entrepreneurs, mais sur les spectateurs. Le droit des pauvres était créé.

Par la suite, différentes ordonnances modifièrent ou étendirent cette taxe. En 1713 le public des théâtres des foires de Saint-Germain et de Saint Laurent sont tenus d'acquiescer aux pauvres. Une ordonnance du 5 février 1716 dispose qu'en plus du sixième existant, un neuvième serait prélevé sur les recettes au profit de l'Hôtel-Dieu qui est agrandi à cette époque et auquel le pouvoir royal témoigna toujours une grande sollicitude.

Cependant jamais la perception de cet impôt n'alla sans difficultés. Jusqu'à la fin de l'ancien Régime, les comédiens d'une part, les hospices d'autre part, se plaignent continuellement de verser trop ou de ne pas recevoir assez. Pour tenter d'éviter ces réclamations, on revint au mode de perception proposé primitivement par Pontchartrain ; plusieurs systèmes d'abonnement furent essayés et abandonnés successivement sans avoir donné satisfaction.

Aussi, à la veille de la Révolution, nombre de gens, même étrangers au théâtre, réclamaient la suppression de cette taxe. La loi des 4, 5 et 6 août 1789, qui abolis-

sait les dîmes et redevances de toute nature possédées par les établissements de mainmorte supprima du même coup le droit des pauvres.

Malgré cette abolition, pendant les premières années du nouveau régime, on perçut quelques droits pour les pauvres sur les recettes théâtrales. En vertu de la nouvelle organisation, l'autorité municipale surveillait les théâtres, administrait la charité publique. Une loi des 16 et 24 août 1790 donne aux municipalités la faculté d'autoriser les spectacles moyennant une redevance envers les pauvres. Un peu plus tard un arrêté du 2 nivôse an V invita les théâtres à donner chaque mois une représentation en faveur des pauvres.

Mais il fallut que le gouvernement du Directoire se trouvât en face des mêmes embarras d'argent que le roi Louis XIV en 1699, pour faire revivre complètement le droit des pauvres. Le Conseil des Cinq-Cents, en effet, voulant créer un système d'assistance publique s'étendant à tous les citoyens, établit les bureaux de bienfaisance. Pour leur créer des ressources, il reprit le principe de l'institution du droit des pauvres de l'ancien Régime.

La loi du 7 frimaire an V, qui est encore aujourd'hui la base de la législation sur la matière, dispose :

« ART 1^{er}. — Il sera perçu un décime par franc (deux sous par livre) en sus du prix de chaque billet d'entrée pendant six mois dans tous les spectacles où se donnent des pièces de théâtre, des bals, des feux d'artifice, des concerts, des courses et exercices de chevaux. »

Il faut remarquer que cette taxe ne devait, dans la pensée des auteurs de la loi, être perçue que pendant six mois, et aussi que les hospices au profit de qui l'impôt avait été levé durant l'ancien Régime ne touchaient plus rien. Bientôt une loi du 8 thermidor an V leur accorda une part dans le produit de cette taxe, et dans son article 2, élevait le chiffre de l'impôt « au quart de la recette pour les bals, feux d'artifices, concerts, courses et exercices de chevaux et autres fêtes où l'on est admis en payant ».

L'administration directoriale ne tarda pas à apprécier la commodité de cette taxe pour alimenter le budget des bureaux de bienfaisance. C'est pourquoi différentes lois, arrêtés, décrets, assurèrent son existence jusqu'au 9 décembre 1809, époque à laquelle un décret impérial lui donna un caractère permanent. Enfin, en 1817, la loi de finances du 23 mars assimila l'impôt des pauvres aux contributions publiques, et depuis, chaque année il est voté avec l'ensemble des autres impôts au moment de la discussion du budget.

APPENDICE. — *Quotité de l'impôt. — Son mode de perception.*

Le tarif de cet impôt n'est pas unique, mais comporte trois degrés, établis par plusieurs lois.

1° Aux termes de la loi du 7 frimaire an V, il est perçu un décime par franc en sus du prix de chaque billet dans tous les spectacles où se donnent des pièces de

théâtre. Sont aussi soumis au même tarif, en vertu d'un arrêté du 10 thermidor an XI, les panoramas, les théâtres pittoresques ou mécaniques (on comprenait sous cette désignation les spectacles de marionnettes et d'ombres chinoises, fort en honneur dans les premières années de l'Empire). Enfin les concerts quotidiens sont aussi soumis à ce régime en vertu de la loi du 16 juillet 1840.

2° Le droit des pauvres est fixé au quart de la recette brute, soit 25 0/0 à l'entrée des bals, feux d'artifice, concerts non quotidiens, autres que les concerts d'artistes, courses ou exercices de chevaux et autres lieux de réunions ou de fêtes publiques (Loi du 8 thermidor an V). Pour cette catégorie un arrêté pris chaque année par le préfet de la Seine autorise le directeur de l'administration générale de l'Assistance publique à abaisser le taux de la perception jusqu'à 15 0/0 pour les bals, et au onzième pour les autres spectacles.

3° Enfin, aux termes de la loi du 3 août 1875, les concerts non quotidiens donnés par des artistes ou des associations d'artistes, à l'exclusion de ceux où les artistes sont rémunérés par voie de cachets, les risques de l'entreprise restant à la charge d'une tierce personne, sont soumis à une taxe de 5 0/0 sur la recette brute.

Le produit de ces différentes redevances donne des sommes considérables. A Paris, en 1896, l'Assistance publique inscrivait aux recettes de son budget près de trois millions et demi, de ce chef. A l'époque actuelle les recettes doivent certainement atteindre quatre millions.

Perception. — L'article 6 de la loi du 7 frimaire an V disposait qu'il serait établi dans chaque administration communale un règlement pour fixer le mode de perception de la taxe. Plusieurs systèmes ont été adoptés : bail à ferme, régie intéressée, régie simple, qui est le système employé à Paris. Un contrôleur nommé par le préfet de la Seine et désigné par le directeur de l'administration générale de l'Assistance publique prélève chaque jour ce qui revient aux pauvres sur la recette encaissée par le directeur (Arrêté préfectoral du 28 juillet 1910).

CHAPITRE II

EXPOSÉ DES CRITIQUES DE CET IMPÔT.

Cet impôt, dont nous avons rappelé, dans les pages qui précèdent, le développement historique, n'a pas cessé d'être très vivement attaqué. La Révolution l'avait supprimé, nous l'avons vu, pour le rétablir quelques années après ; il semble que cet exemple devrait profiter aux réformateurs du temps présent qui en réclament à nouveau la suppression et proposent des combinaisons plus ou moins ingénieuses pour le remplacer.

Pour défendre l'existence de cette taxe infortunée, pendant longtemps, on n'utilisa que des arguments sentimentaux. C'est là un système dont on peut concevoir l'application dans une plaidoirie d'assises, mais dont l'emploi ne paraît pas particulièrement recommandé dans une discussion de gros sous, même si ces gros sous sont destinés à l'Assistance publique.

Il fallait, disait-on, en consacrant à celle-ci une partie de la somme dépensée au théâtre, légitimer le plaisir qu'on y prenait, tandis que les misérables souffraient. C'est ainsi que s'exprime M. Cros Mayrevieille dans l'introduction de son *Etude sur le droit des pauvres sur les spectacles en Europe* : « Les publicistes, les écono-

mistes qui avec la conviction de faire œuvre utile, demandent l'abolition complète du droit des pauvres, sans se préoccuper de la remplacer, n'ont peut-être pas assez réfléchi aux devoirs que la société a contractés envers ses enfants malheureux. Des hommes, des vieillards grelottent de froid ; leur estomac pousse le cri douloureux de la faim, et cependant une foule insouciant s'entasse dans des somptueuses salles de spectacles. A chacun des rires de la foule des heureux répond un cri de douleur et quelquefois de rage étouffée. Et la société ne ferait rien pour empêcher ces misères, pour se faire pardonner son insouciance et son bonheur, qui sont comme un défi jeté à la souffrance humaine ! Voyons, moralistes, qu'en pensez-vous ? »

Le sentiment qui anime M. Cros-Mayrevieille et tous les défenseurs du droit des pauvres est des plus louables, mais il faut avouer que pour bien des impôts on pourrait reproduire ce raisonnement. En effet, chaque fois que, pour l'établissement d'une institution de prévoyance sociale, il est nécessaire de créer une nouvelle redevance ou de relever le tarif de celles qui existent, le législateur sait toujours faire vibrer avec délicatesse cette corde sentimentale. Dans cet appel à la pitié, on ne peut voir qu'une justification générale du droit des pauvres, mais non pas une réplique aux critiques formulées contre lui.

Ces critiques sont des plus nombreuses. Certains auteurs n'ont pas hésité à déclarer que cet impôt était

particulièrement odieux parce qu'il portait sur l'Art, auquel il causait ainsi un préjudice considérable. Avant de combattre pour la cause de l'art, il serait bon, croyons-nous, de définir ce que c'est que l'art et distinguer le spectacle artistique de celui qui ne l'est pas, car en bonne logique on devrait frapper le second et exonérer complètement le premier. Mais ces farouches adversaires n'ont passongé à cette distinction. D'ailleurs, affirmer que cette contribution en faveur des pauvres, entrave le libre développement de l'art théâtral, constitue, à notre avis, une erreur profonde ; la perception de cet impôt ne peut avoir une influence aussi pernicieuse, et cela pour une raison des plus simples. En examinant la question, on s'aperçoit facilement que ce n'est pas l'entreprise théâtrale qui paie le droit des pauvres, mais bien le public, la loi est formelle sur ce point, et si l'on a pu voir quelquefois des directeurs malheureux accuser le droit des pauvres de les avoir ruinés, c'est que ces industriels avaient mal calculé leurs bénéfices éventuels, en oubliant d'en retrancher le paiement de cet impôt, au même titre que celui des portes et fenêtres ; ils ne devaient donc s'en prendre qu'à eux-mêmes de cette pitoyable aventure.

C'est ce que Dupin aîné disait déjà à l'Assemblée nationale le 12 mars 1851 : « Dans l'état actuel des choses, l'impôt ne porte pas sur l'entrepreneur ni sur l'entreprise : il porte sur le spectateur ; c'est à lui qu'on a dit : Partout où vous paierez vingt sous pour entrer

au spectacle, vous ajouterez deux sous pour les pauvres ; partout où vous donnerez trois francs, vous donnerez six sous pour les pauvres, et s'il y avait encore deux caisses, comme dans l'origine, vous donneriez le prix de la place intégralement au théâtre et vous verseriez dans le tronc des pauvres les sous additionnels pour les pauvres. Voilà en réalité le caractère de l'impôt, il procède du prix de la place, mais il est en sus, et ne peut être confondu avec ce prix. »

Cependant on peut ajouter qu'il n'est pas nécessaire que le montant de l'impôt apparaisse nettement dans le prix payé. Avant la circulaire préfectorale du 20 mars 1909 qui a autorisé les directeurs de théâtre à faire percevoir le droit des pauvres en sus du prix alors en vigueur, l'Assistance publique n'avait jamais cessé de le toucher et le public de le payer ; le prétendu rétablissement des dispositions de la loi du 7 frimaire an V a caché en vérité une élévation du prix des places au seul profit des théâtres. Et il faut bien croire que ce droit ne va pas tellement contre les intérêts de l'art, car depuis cette majoration, nul n'a remarqué, que nous sachions, que les lieux de spectacles fussent moins fréquentés, du moins de ce fait, car en pareille matière il convient toujours de faire toutes réserves quant à l'ouvrage représenté.

Il est d'autres adversaires qui ont été jusqu'à présenter cet impôt comme une sorte d'attentat perpétuel à

la liberté individuelle : « L'Etat, dit M. Bureau (1), ouvre des guichets sur notre vie privée et prétend taxer nos plaisirs. Il serait ridicule, lorsqu'il me plaît de jouer sur le billard d'un café, par exemple, d'exiger de moi quelques décimes au profit des hôpitaux, sous le prétexte de mon agrément, et en partant de cette idée que ma situation est prospère. Il faudrait donc taxer aussi l'individu qui préfère les fiacres aux omnibus ou qui dîne en cabinet particulier plus volontiers qu'à table d'hôte. »

A la vérité, M. Bureau tire, de l'application du droit des pauvres, des conséquences qui ne nous paraissent pas tellement ridicules, parce qu'elles sont, en partie du moins, des réalités. M. Bureau croit-il donc en effet que l'amateur, qui se sert du billard placé dans un cabaret, ne contribue pas pour une part à l'impôt qui existe sur ce meuble ? Le plaisir du jeu n'est-il pas taxé en ce cas ? L'impôt, il est vrai, est payé par le propriétaire, mais dans le loyer que le joueur lui paie pour en user, n'y a-t-il pas une petite partie destinée au Trésor ? Pourquoi tant s'indigner contre cet « Etat qui ouvre des guichets sur notre vie privée » ? Ce grand seigneur ne commet-il pas continuellement de semblables indiscretions. Ne vient-il pas, au moment où nous allons partir pour une promenade à bicyclette, nous offrir une plaque d'aluminium et nous demander trois francs. Ne

(1) *La législation du théâtre.*

nous réclame-t-il pas environ huit centimes quand nous achetons pour deux centimes d'allumettes ? L'intrusion de l'Etat dans tous les actes de notre vie pour y trouver prétexte à lever des impôts est un des inconvénients de la vie en société, dont nous payons ainsi les avantages, et cela est inévitable.

On a reproché aussi à cet impôt d'être une recette spécialisée ; en effet, le décime par franc versé en sus du prix de la place est consacré à l'Assistance publique : cette affectation spéciale paraît déplaire à certains adversaires du droit des pauvres. Cependant, est-ce un si mauvais système ? N'a-t-on pas vu bien des fois à l'étranger, en Espagne notamment, l'Etat se procurer des recettes extraordinaires au moyen de la vente de timbres-poste supplémentaires, dits timbres de guerre, apposés volontairement sur les lettres à côté des vignettes habituelles, et les consacrer, soit à l'achat d'approvisionnements, soit à l'amélioration du sort des blessés. Si en France, l'Assistance publique ou telle autre organisation avait besoin de ressources extraordinaires, nous ne voyons pas ce qui pourrait empêcher le législateur d'autoriser la perception de taxes de ce genre.

Le droit des pauvres, d'ailleurs, n'est pas la seule recette spécialisée dans le système fiscal français. Il ne faut pas oublier en effet que pour assurer le fonctionnement des chambres de commerce, les commerçants paient en même temps que la patente une taxe annexe dite des chambres de commerce. Il ne serait peut-être

pas mauvais que le système de la spécialisation fût étendu à un plus grand nombre de recettes. Si par exemple, les bénéfices réalisés par l'administration des postes, télégraphes et téléphones étaient plus largement consacrés, sinon entièrement, au perfectionnement des réseaux, cette industrie d'Etat fonctionnerait assurément dans des conditions bien meilleures. C'est du moins l'opinion de plusieurs auteurs éminents.

Pour conclure ce rapide exposé des critiques formulées contre cette taxe, ne pourrait-on pas dire que ce droit des pauvres, si décrié, si attaqué, est une variété d'impôt indirect. Comme les impôts de cette nature, il est supporté très allègrement puisqu'il ne frappe que certains individus ; son taux n'étant pas très élevé, il n'est aucunement prohibitif. Cependant il assure des ressources considérables à l'Assistance publique qui sans lui serait obligée de faire des appels plus importants aux budgets municipaux ou départementaux, ce qui aurait comme conséquence d'augmenter les charges de la généralité des contribuables. Ne touchons donc pas au droit des pauvres ; le grand roi, et plus tard le Directoire, ont sagement pensé que la bourse est vite déliée à la porte des théâtres et qu'à ceux qui vont rire on peut demander l'aumône pour les malheureux.

CHAPITRE III

JURISPRUDENCE ADOPTÉE A L'ÉGARD DU THÉÂTRE PRIVÉ.

Quelle peut être l'influence du caractère public ou privé d'un spectacle sur la perception du droit des pauvres, comment se comportent l'administration générale de l'Assistance publique et les bureaux de bienfaisance à l'égard des spectacles privés, quelle est la jurisprudence établie en la matière, c'est ce que nous allons essayer d'étudier maintenant.

Si l'on se reporte aux différents textes qui régissent cette taxe, il semble que la question de savoir si elle doit être perçue sur les recettes réalisées par un spectacle privé ne se pose même pas ou tout au moins est tranchée par la négative. En effet, il résulte de cet examen que le droit des pauvres sera réclamé s'il y a un spectacle, s'il est public et si on y est admis en payant.

La première condition de l'impôt est donc l'existence d'un spectacle au sens théâtral du mot, ou d'une attraction pouvant rentrer dans les catégories prévues par les lois du 7 frimaire et du 8 thermidor an V (théâtres, panoramas, marionnettes, concerts, bals, feux d'artifices, courses de chevaux).

Cependant, après l'Exposition Universelle de 1878,

l'administration de l'Assistance publique prétendit percevoir le droit des pauvres sur les recettes produites par l'exploitation de l'ascenseur installé dans une des tours du palais du Trocadéro. Le conseil de préfecture de la Seine admit cette réclamation et décida qu'il y avait en effet un spectacle public. Mais le concessionnaire de l'ascenseur saisit le Conseil d'Etat qui jugea que cet appareil, « dans les conditions où il avait fonctionné, ne pouvait être considéré comme destiné à procurer au public un spectacle ou un divertissement dans le sens des lois du 7 frimaire an V et du 8 thermidor an V ; que dès lors c'était à tort que le conseil de préfecture avait décidé que le droit des pauvres devait être prélevé sur les sommes payées au sieur Edoux par les visiteurs de l'Exposition qui avaient fait usage de l'ascenseur » (Cons. d'Etat, 25 janvier 1884, D. 85.3.78).

Au contraire, le conseil de préfecture de la Seine avait fort justement jugé qu'une conférence ayant pour sujet une tragédie ou une comédie du répertoire classique, suivie d'une représentation de la pièce commentée constituait bien un spectacle public et payant, tombant sous l'application de la loi du 7 frimaire an V (D. 76.5.432).

Mais les deux conditions dont l'existence est le plus souvent discutée et entraîne fatalement, si elle est vérifiée, la perception du droit des pauvres, sont la publicité du spectacle et son caractère payant. Les textes auxquels nous faisons allusion plus haut ne laissent cepen-

dant, en apparence, aucun doute à ce sujet. La loi du 7 frimaire an V ne contient pas les qualificatifs payant et public, mais procède par énumération des entreprises soumises à la taxe, entreprises qui ne sont évidemment ni privées ni gratuites. Dans la loi du 5 thermidor an V, on trouve à la suite d'une nouvelle énumération les mots : « et autres fêtes où l'on est admis en payant ». Enfin un décret du 9 décembre 1809 emploie l'expression générale : « fêtes publiques ».

Il est de toute évidence qu'il ne pourra jamais être question de faire payer l'impôt des pauvres aux personnes qui assistent à un spectacle gratuit, qu'il soit d'ailleurs ouvert à tous ou strictement privé. Aux termes de la loi, c'est le spectateur qui acquitte cette taxe en ajoutant en plus du prix de sa place une certaine somme ; or si le prix n'existe pas, on ne peut le prendre comme base de l'impôt.

A notre avis, le droit des pauvres peut être perçu seulement sur les recettes du spectacle payant et public. En reprenant la distinction que nous avons proposée au début de cette étude, toutes les fois qu'on pourra dire que la généralité du public n'est pas admise à un spectacle payant, et que la seule considération des personnes autorise ou empêche leur entrée, le droit des pauvres ne devrait pas être perçu. Car s'il est vrai que souvent on se trouvera en présence d'un vrai théâtre, qu'il s'agira d'une de ces « fêtes où l'on est admis en payant », il n'en sera pas moins vrai que la

réunion ne sera pas publique, que l'existence de cette qualité est nécessaire pour justifier la perception de l'impôt.

Cependant à plusieurs reprises les bureaux de bienfaisance en province, ou l'Assistance publique à Paris, ont fait juger par les conseils de préfecture ou le Conseil d'Etat que le caractère payant excluait le caractère privé et que, puisque les organisateurs de la réunion réalisaient une recette, même sans aucune intention de spéculation, les pauvres devaient en prendre leur part.

Le 20 novembre 1885, le Conseil d'Etat eut à trancher une difficulté de ce genre. L'espèce était la suivante : un groupe de personnes charitables avait donné à Saint-Servan un concert de bienfaisance le 22 août 1882. Pour garder un caractère intime à cette réunion, le comité organisateur avait remis aux dames patronesses, chargées de la vente des billets, des listes nominatives dressées à l'avance, ne comprenant que des personnes connues, auxquelles on devait proposer des places à l'exclusion de toutes autres. Il était impossible, semble-t-il, de voir autre chose dans ces billets, achetés dans ces conditions, que des invitations personnelles et nominatives, ce qu'elles étaient en effet, ne différant pas sensiblement des cartes ordinaires qui vous prient à dîner ou à danser. Par surcroît de précaution, le jour du concert, des commissaires furent placés à l'entrée de la salle, avec mission de contrôler les invitations et de vé-

rifier soigneusement l'identité des arrivants. Si nous insistons sur tous ces détails matériels, c'est pour montrer qu'il était bien difficile d'assimiler cette fête privée à une réjouissance publique. Le concert réussit pleinement, la part des pauvres formait une somme de 500 francs ; mais un des organisateurs estimant que la loi du 7 frimaire an V ne s'appliquait pas aux spectacles privés, demanda une décharge de pareille somme au conseil de préfecture d'Ille-et-Vilaine qui l'accorda. Cependant le bureau de bienfaisance de Saint-Servan n'admit pas cette décision et porta l'affaire au Conseil d'Etat, qui reconnaissant les précautions prises par les organisateurs pour fermer la fête au public, annula cependant l'arrêt du conseil de préfecture en se basant sur ce fait que les cartes remises aux dames patronesses pour être vendues leur avaient été confiées en blanc.

« Considérant, disait l'arrêt, qu'il n'est pas contesté qu'on n'était admis au concert donné le 22 août 1882 que moyennant le paiement d'une somme de cinq francs, que quatre cents personnes environ assistaient audit concert ; que si les cartes d'invitation étaient personnelles, et en admettant que le comité d'organisation ait dressé une liste des personnes auxquelles elles étaient destinées, ces invitations ont été placées dans les deux villes de Saint-Servan et Saint-Malo par des dames patronesses auxquelles elles ont été remises en blanc ; que dans ces conditions le bureau de bienfaisance est fondé à soutenir que le droit des pauvres devait être

perçu sur la recette du dit concert. » (Conseil d'Etat, 20 novembre 1885, D. 1887.3.53.)

Cette décision paraît contraire à l'esprit de la loi de frimaire an V ; car le concert de Saint-Servan constituait bien une réunion privée ; et si l'on considère les précautions prises, il ne semble pas qu'il ait été possible de le rendre moins public. C'était une mauvaise querelle que d'invoquer le fait des billets remis en blanc pour en déduire l'admission du public. Les dames chargées de placer des billets ne pouvaient à l'avance les attribuer nominativement à des gens dont elles ne connaissaient pas encore l'acceptation ou le refus. Elles étaient en possession de listes comprenant certains habitants de Saint-Malo et de Saint-Servan ; les personnes qui participèrent à cette fête furent des gens dont les noms figuraient sur ces fameuses listes ; mais les inconnus, dont la masse compose le vrai public, étaient rigoureusement exclus.

Plus récemment le conseil de préfecture d'Indre-et-Loire, saisi d'une affaire analogue, jugea qu'on devait considérer comme privé le spectacle auquel on est admis exclusivement sur lettres personnelles, adressées directement par l'invitant ou sous son contrôle, et que le droit des pauvres ne pouvait être perçu sur les recettes réalisées par ce spectacle, quel que soit d'ailleurs le nombre des invités (Conseil de préf. Indre-et-Loire, 30 décembre 1903, *Gaz. des Trib.*, 2 mars 1904).

Mais quand les organisateurs d'une fête de bienfaisance l'ont annoncée dans les journaux en y conviant

le plus grand nombre de personnes possible, ils sont évidemment mal fondés à invoquer le prétendu caractère privé de leur réunion. Jugé en ce sens (Conseil d'Etat, 27 juillet 1883, D. 1885.3.32).

Il semble bien, comme nous le disions plus haut, que la réalisation de recettes suffise pour que le Conseil d'Etat autorise les bureaux de bienfaisance à percevoir l'impôt des pauvres. C'est ce qui paraît résulter d'une décision intervenue dans une affaire un peu différente de celle de Saint-Servan et qui mérite d'être rapportée.

Dans un patronage, on avait donné deux représentations musicales et théâtrales. Le directeur de cette œuvre demandait décharge du droit des pauvres, en soutenant, d'une part, qu'il s'agissait de réunions privées, car on n'y admettait que des personnes munies de cartes rigoureusement personnelles, et, d'autre part, que le spectacle n'était pas payant. Cependant les invités qui désiraient occuper des places réservées pouvaient se les assurer en versant 0 fr. 50 ou 1 franc. Un certain nombre de personnes usèrent de cette faculté, et la recette s'éleva à 93 francs, alors que les frais atteignaient 300 francs.

Le Conseil d'Etat, sans statuer d'ailleurs, d'une manière très claire, sur le fait de savoir s'il y avait ou non réunion publique, jugea que « les deux représentations dont s'agit offraient bien le caractère de fêtes où l'on est admis en payant, au sens des dispositions susvisées (lois du 7 frimaire et du 8 thermidor an V) ; que, par

suite, le bureau de bienfaisance était fondé à soutenir que le droit des pauvres devait être perçu sur la recette des dits concerts » (Conseil d'Etat, 17 février 1899, D. 1900.3.59).

A notre avis, toute cette jurisprudence fait une trop large application de la loi. Il faudrait distinguer avec plus de soin le spectacle privé du spectacle public.

Le premier doit échapper entièrement à la perception du droit des pauvres. Car si, grâce à certaines mesures, on parvient à conserver à la réunion son caractère privé, dans la somme d'argent que peuvent verser aux organisateurs les assistants, il ne faut voir qu'une contribution aux dépenses de la fête ou une participation à une œuvre, à laquelle ces personnes s'intéressent. Le spectacle n'est que le prétexte de la réunion. Il n'y aurait pas de spectacle, on peut concevoir que les mêmes personnes remettraient les mêmes sommes aux organisateurs pour les mêmes objets, et il serait tout à fait inadmissible que le droit des pauvres fût perçu dans cette dernière hypothèse.

Pour le spectacle public, au contraire, la représentation est tout : elle est la seule cause de la réunion fortuite de quelques centaines d'inconnus dans une même salle. Supprimez le spectacle, il n'y aura plus de réunion.

D'autre part, dans ce cas, bien que ne frappant pas directement l'entrepreneur, l'impôt est perçu à l'occasion d'une spéculation ; dans la fête privée, il n'est ja-

mais question de réaliser de bénéfices au sens usuel du mot. Cette absence de spéculation devrait suffire à motiver, à notre avis, une décharge complète du droit des pauvres pour ce genre d'entreprise. D'ailleurs il y a des précédents. C'est ainsi qu'un arrêté du Conseil d'Etat avait décidé, le 13 juin 1873, que le droit des pauvres n'est pas dû sur les droits d'entrée payés par les personnes qui assistent aux courses de chevaux, alors que les courses sont organisées de concert avec l'administration, dans l'intérêt de l'amélioration de la race chevaline, et que la totalité des recettes est affectée, par les statuts de la Société de courses, à cette œuvre d'utilité publique (D. 73.3.93).

Dans cette affaire, par considération pour le but poursuivi par les sociétés de courses, le Conseil d'Etat juge que le droit des pauvres n'est pas dû ; cependant il s'agissait bien d'une fête publique où l'on est admis en payant, et rentrant même dans une des catégories impossibles prévues par la loi. On se demande pourquoi, dans ces conditions, les recettes des spectacles privés sont grevées par le droit des pauvres.

Cette taxe ne devrait pas être perçue également sur les sommes recueillies, grâce aux fêtes de bienfaisance, même publiques. La charité a été bien souvent invoquée devant les juridictions compétentes comme moyen devant justifier le refus d'acquitter le droit ; malheureusement jamais cette excuse n'a été reconnue valable (Conseil d'Etat, 27 juillet 1883, D. 85.3.32). Cependant

il faut reconnaître que la plus grande modération est recommandée dans la perception du droit sur les recettes de ce genre. Ainsi à Paris, un arrêté pris chaque année par le préfet de la Seine autorise le directeur de l'administration générale de l'Assistance publique à abaisser le taux de la perception jusqu'à 5 et même 1 0/0. On ne saurait nier qu'il y ait là une preuve de la bienveillance des pouvoirs publics à l'égard de l'initiative privée, cependant la mesure n'est pas assez complète. Il faudrait une remise absolue du droit ; cela seul serait logique. En effet, si on souscrit un billet pour une représentation de charité quelconque (kermesse, cavalcade, bal, etc...), les moralistes sévères prétendront peut-être qu'on le fait pour son amusement, cependant on voudra bien admettre qu'on consent cette dépense, pour partie au moins à raison de l'intérêt porté à l'œuvre au profit de laquelle la fête est organisée. Comme l'a dit la Cour de cassation (Cass., 2 août 1897, D. 98.1.199), le comité organisateur d'une fête de bienfaisance est le mandataire de ceux qui leur ont remis leurs offrandes, qui doivent être employées conformément à leurs intentions. Or pourquoi, dans ces conditions, le bureau de bienfaisance prélève-t-il une part qui sera distribuée à la généralité des pauvres, méconnaissant ainsi la volonté des donateurs ? Pourquoi alors ne pas appliquer ce système jusqu'à ses limites extrêmes et supprimer entièrement l'assistance privée ? Pourquoi ne pas percevoir un droit au profit du bureau de bienfaisance

sur la somme léguée par un testateur à une œuvre déterminée ? Il nous semble difficile de ne pas apercevoir que le système pratiqué actuellement est quelque peu abusif et illogique.

Les bureaux de bienfaisance, l'Assistance publique n'ont pas le monopole de la bienfaisance ; à côté de la charité officielle, que nous ne soupçonnons pas d'ailleurs de partialité, existe l'assistance privée qui, comme toutes les initiatives particulières, doit être largement encouragée. C'est pourquoi, quand des individus ont réuni d'une manière quelconque, par quêtes à domicile ou par représentations théâtrales, des sommes destinées à être données, on ne doit pas leur en réclamer une partie, au nom de la loi du 7 frimaire an V qui n'a pas été faite pour cela.

D'ailleurs un arrêt de la Cour de cassation du 2 août 1897 a formellement reconnu la liberté de la bienfaisance. L'espèce était la suivante : une fête de charité avait été organisée à Bourgoin, sans l'intervention de l'autorité publique. Le bureau de bienfaisance qui, probablement, avait perçu le droit des pauvres, alla jusqu'à demander à être chargé de distribuer le produit de la fête aux pauvres. Les organisateurs refusèrent, il y eut procès. Un arrêt de la Cour de Grenoble n'admit pas les prétentions du bureau de bienfaisance. Enfin la Cour de cassation fut appelée à statuer et rejeta le pourvoi en s'appuyant sur les motifs suivants : « Attendu que jamais on n'a annoncé au public que le produit des fêtes

serait versé au bureau de bienfaisance, mais seulement qu'il serait distribué aux pauvres ; — Attendu que si le bureau de bienfaisance, aux termes de la loi du 7 frimaire an V a qualité pour recevoir les dons qui lui sont offerts, et si l'arrêté du 3 prairial an XI et le décret du 30 décembre 1809 lui accordent la faculté de faire quêter dans les édifices publics et les églises, aucune disposition législative n'interdit en principe l'exercice de la charité privée et ne confère, soit au bureau de bienfaisance, soit au maire, le droit de revendiquer les sommes recueillies par des tiers dans l'intérêt des pauvres ; — Attendu que la Cour de Grenoble, dans l'espèce, a jugé que le comité n'était pas tenu de verser au bureau de bienfaisance les fonds recueillis par lui, et qu'il pouvait les répartir au mieux des intentions, connues ou présumées, de ceux qui, en leur remettant leurs offrandes dans un but charitable, l'avaient constitué mandataire, et s'en étaient rapportés à lui, pour procéder à la répartition » (Cass., 2 août 1897, D. 98.1.199).

Il y a donc une réforme à faire, puisque la Cour de cassation décide que la totalité des sommes recueillies à l'occasion d'une fête de bienfaisance ne peut être remise au bureau de bienfaisance ; il faudrait s'appuyer sur cet arrêt pour obtenir *a fortiori* la suppression du droit des pauvres sur les spectacles privés et surtout sur ceux organisés dans un but charitable.

TROISIÈME PARTIE

L'AUTEUR PEUT-IL EXERCER SES DROITS SUR SON ŒUVRE REPRÉSENTÉE DANS UN THÉÂTRE PRIVÉ ?

CHAPITRE PREMIER

HISTORIQUE DU DROIT D'AUTEUR.

On a discuté bien souvent sur la nature de ce droit : les uns n'y ont vu qu'une obligation pour le public de ne pas enlever les profits que l'auteur peut recueillir de son œuvre ; les autres une récompense du travail ; on a prétendu aussi qu'il y avait là une propriété complète et perpétuelle portant sur les idées et sur la forme tandis que certains soutenaient que la forme des idées seule était susceptible de propriété. Sans prendre partie dans cette discussion, nous constaterons simplement que ce monopole temporaire reconnu par la loi aux auteurs et inventeurs équivaut à un droit de propriété et est ordinairement considéré comme tel.

Il faut remarquer tout d'abord que le droit de l'auteur

se manifeste de deux manières différentes selon que l'ouvrage est destiné seulement à la lecture, c'est alors le droit de reproduction qui intervient, ou qu'il peut être représenté scéniquement ou exécuté, s'il s'agit d'œuvres musicales, dans certaines conditions qui font qu'il y a spectacle, c'est alors le droit de représentation qui entre en jeu.

A Athènes, les récompenses décernées aux poètes dont les pièces étaient choisies, pour être représentées aux Lénéennes ou aux grandes Dionysies n'avaient aucune analogie avec les bénéfices réalisés par les auteurs modernes. A Rome, si nous avons quelques renseignements sur les contrats passés par Cicéron ou Martial avec les libraires de l'époque, pour vendre leurs œuvres soigneusement copiées par les scribes, nous ne savons rien des ressources pécuniaires que les représentations du *Soldat fanfaron* ou de l'*Andrienne* ont procurées à leurs auteurs.

Dans l'histoire des lettres en France, il faut attendre la découverte de l'imprimerie et même venir jusqu'au xvii^e siècle pour trouver quelques éclaircissements sur cette question.

Il nous apparaît qu'alors, l'auteur dramatique était quelquefois payé assez largement de ses peines, mais que l'homme de lettres qui n'écrivait pas pour la scène, ne pouvait songer à vivre du seul produit de sa plume. En effet, il cédait son livre à un libraire pour une somme une fois payée et ne touchait plus rien sur la vente qui,

d'ailleurs, était assez restreinte. On cita longtemps comme un prix absolument prodigieux, les 3.000 livres que le libraire Courbé donna à Chapelain pour sa *Pucelle*, ouvrage de peu de valeur, mais qui semblait alors appelé au plus grand succès. On se rappelle que La Fontaine eut d'énormes difficultés pour faire imprimer ses fables. Les écrivains de ce temps ne songeaient guère à s'enrichir par leurs travaux ; leurs libraires, en vertu du privilège qui leur était accordé, réalisaient, grâce à leurs écrits, de forts beaux bénéfices, mais jamais ils ne demandent à devenir leurs associés ; ils se contentent de se faire pensionner par les grands, gentilshommes, financiers, fermiers généraux, ou par le roi. Sil faut en croire Boileau dans son *Art poétique*, on considérerait que c'était mal agir de la part d'un auteur que de ne pas être satisfait de cette haute protection.

« Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime,
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire
Et font d'un art divin un métier mercenaire. »

Au théâtre la situation de l'auteur comportait quelques avantages plus appréciables. Chappuzeau (1) nous fournit à cet égard quelques indications. D'après lui, l'auteur, pendant un certain temps, recevait ordinairement deux parts sur les recettes des représentations de

(1) *Op. cit.*

sa pièce. Si la recette montait un jour à 1.660 livres, par exemple, et si les acteurs prélevaient quatorze parts, il revenait à l'auteur 200 livres ; le surplus était employé en frais de lumière et gages des employés de la salle. Molière reçut en plusieurs fois, pour les *Précieuses ridicules*, environ 1.000 livres. Souvent au contraire, les comédiens payaient l'ouvrage comptant 200 pistoles, parfois plus, selon la renommée de l'auteur. Corneille, en 1665, pour son *Attila*, reçut 2.000 livres de la troupe de Molière ; la pièce était fort mauvaise, mais l'auteur était célèbre. Dans ces conditions, l'écrivain doué d'une certaine facilité pouvait réaliser des bénéfices assez considérables, cependant il ne faut pas oublier qu'après vingt-cinq ou trente représentations, la pièce quittait l'affiche, et que lors des reprises, assez fréquentes, l'auteur ne recevait rien, sauf parfois quelques menus cadeaux.

Vers la fin du xvii^e siècle, il y eut une amélioration dans la situation des auteurs à l'égard des comédiens ; en leur donnant leurs pièces, ils stipulaient quelle serait leur part sur les recettes. M. Despois (1) expose, d'après Boindin, qui fit paraître en 1719 des *Lettres historiques sur la Comédie Française*, d'où sont tirés ces renseignements, quels étaient les usages en vigueur à cette époque.

« L'auteur d'une pièce en cinq actes touchait le neu-

(1) *Op. cit.*

vième de la recette jusqu'à ce qu'elle tombe deux fois de suite ou trois fois séparément, au-dessous de 500 livres. Alors elle était ce qu'on appelait dans les règles, et les comédiens cessaient de la jouer. »

« Pour une pièce de trois actes à un acte, l'auteur touche le dix-huitième de la recette, tant qu'elle n'est pas tombée au-dessous de trois cents francs, deux jours de suite ou trois fois séparément. »

En 1715, à l'Opéra, le règlement fixait ainsi les droits d'auteur : il revenait au poète et au musicien, cent francs à chacun pour chacune des dix premières représentations et cinquante francs pour chacune des vingt suivantes quand la pièce était en cinq actes ; les pièces de trois actes leur assuraient soixante francs aux dix premières représentations et trente aux vingt suivantes.

Ce système était encore très défectueux, car après un certain nombre de représentations l'œuvre ne rapportait plus rien à son auteur. Il faut arriver à la fin du XVIII^e siècle, vers 1775, pour que les comédiens italiens donnent aux auteurs pendant toute leur vie, les honoraires de leurs pièces, après chaque représentation.

Pendant les années qui précédèrent la Révolution, les philosophes, les publicistes ne cessèrent de réclamer la reconnaissance de la propriété des œuvres de l'intelligence.

Le décret-loi du 19 juillet 1793 décida que les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique jouiraient leur vie entière du droit exclusif de vendre,

faire vendre, distribuer leurs ouvrages, et d'en céder la propriété en tout ou en partie. Le même décret accordait la propriété exclusive de l'œuvre aux héritiers de l'auteur pendant dix ans. La loi du 14 juillet 1866 porta la durée de ce droit à cinquante ans.

Ces dispositions concernent le droit de reproduction. Quant au droit de représentation, un décret du 13 janvier 1791 dispose que « les ouvrages des auteurs vivants, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations, au profit des auteurs ».

Une loi du 5 août 1844 donne aux veuves et enfants d'auteurs le droit d'autoriser la représentation et de conférer la jouissance des ouvrages dramatiques pendant vingt ans.

Enfin pour protéger la propriété des auteurs dramatiques sur leurs œuvres, le Code pénal, dans son article 428, punit d'une amende de 50 francs au moins et 500 francs au plus et de la confiscation des recettes, « tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes qui ont fait représenter sur leur théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs ».

Pour profiter de ces diverses dispositions législatives et pour défendre plus efficacement leurs droits, les auteurs ont formé deux sociétés qui partout surveillent

l'exécution ou la représentation des œuvres de leurs membres dont elles sont les mandataires.

Le plus ancien de ces deux groupements est la Société des auteurs et compositeurs dramatiques qui se constitua le 18 novembre 1837. Elle a pour but la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de toutes autres personnes en rapport d'intérêt avec les auteurs. Elle perçoit les droits revenant aux auteurs sur le produit de chaque représentation, en vertu des contrats qu'elle passe avec les entrepreneurs de spectacles. Elle dispose également d'un fonds de secours au profit de leurs associés, de leurs veuves, héritiers ou parents, fonds alimenté par les droits perçus sur les représentations d'œuvres tombées dans le domaine public.

Le second groupement, fondé seulement le 31 janvier 1851, est la Société des auteurs et éditeurs de musique ; cette société a pour but la perception des droits sur toute œuvre qui n'est pas une œuvre de théâtre proprement dite ; elle perçoit donc sur l'exécution de morceaux de musique ou d'airs isolés tirés d'un ouvrage dramatique ou non.

Les éditeurs de musique sont représentés aussi dans cette société, car un directeur de théâtre, bien qu'ayant traité avec la société pour la représentation d'une œuvre musicale, ne peut faire copier ou arranger des airs selon les ressources de son orchestre, sans l'autorisation et le paiement d'une redevance à l'éditeur.

CHAPITRE II

LA PUBLICITÉ DU SPECTACLE ET LES DROITS D'AUTEUR.

Comme nous l'avons fait pour le droit des pauvres, nous étudierons maintenant l'importance que peut avoir le caractère public ou privé d'un spectacle sur la perception du droit d'auteur.

Sur ce point encore, d'incessantes discussions se sont élevées entre les sociétés qui assurent la défense des intérêts des auteurs et les organisateurs de spectacles, qui paraissent ne pas mettre plus d'empressement à satisfaire aux prescriptions de la loi du 13 janvier 1791 qu'à celles du 7 frimaire an V.

Cependant, de même qu'on ne saurait refuser le mérite d'une grande clarté aux textes réglementant le droit des pauvres, on ne peut pas reprocher aux dispositions régissant la propriété des œuvres dramatiques d'être obscures ou compliquées.

Dans l'esprit du législateur, en effet, c'est l'exécution de l'œuvre sur un théâtre public et par extension dans un lieu public qui autorise la perception d'un droit au profit de l'auteur. Les intéressés ont pu prétendre que l'article 428 du Code pénal était beaucoup plus général que la loi de 1791 et qu'il étendait le délit de représen-

tation non autorisée, « à tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes ». Mais les tribunaux ont reconnu bien des fois que l'entreprise théâtrale n'existait que là où le public était admis. C'est ainsi que, d'après un arrêt de la Cour de Lyon du 4 janvier 1885 (rapporté dans Pataille, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1885-111), la dénomination d'entrepreneurs de spectacle ne doit pas être limitée aux industriels qui font d'une entreprise théâtrale une profession spéciale ; elle s'applique aussi à ceux qui n'entreprennent que d'une façon accidentelle de faire jouir le public d'auditions soit musicales, soit littéraires, ou même de faire exécuter pour leur amusement des airs de danse (en l'espèce il s'agissait d'un bal public dans un village organisé à l'occasion d'une fête).

De même un arrêt de la Cour de Rennes du 19 février 1892 (D. 92.2.268) reconnaît le caractère d'entrepreneur de spectacle au président d'une société de courses qui fait jouer sur un hippodrome des morceaux de musique, sans avoir obtenu l'autorisation des auteurs ou de leurs représentants.

Plus récemment, la Cour de cassation confirma purement et simplement un jugement du tribunal civil d'Avesnes qui, dans une affaire en tous points semblable à celle dont avait connu la Cour de Lyon, rendit un jugement dans le même sens (Cass., 13 décembre 1904, D. 1905.1.339).

La jurisprudence est donc d'avis que les dispositions

de l'article 428 du Code pénal ne peuvent s'appliquer qu'aux entrepreneurs de spectacles publics ; ceci nous conduit à examiner comment elle apprécie dans ce cas le caractère public d'une représentation.

Pour nous guider plus commodément dans cet ensemble de décisions souvent contradictoires, nous commencerons par relever quelques cas dans lesquels les tribunaux ont reconnu le caractère de publicité évident, puis nous citerons quelques décisions dans lesquelles les réclamations des auteurs n'ont pas été admises comme attaquant des représentations privées, en suivant dans l'une et l'autre série l'ordre chronologique, ce qui nous permettra de constater que la Cour de cassation manifeste, peut-être, depuis quelques années, une légère tendance à admettre plus facilement le caractère privé de certaines réunions.

Dans les espèces soumises aux juges, il s'agit ordinairement de représentations, de concerts, de bals organisés dans un cercle, pour les membres de ce cercle et quelques invités. La présence de ces derniers a paru constituer quelquefois le caractère public de la fête ; ici encore, tout dépend de la façon dont les invités sont admis à ces réunions ; si l'on prie à une fête tout le corps d'officiers d'une garnison, il est possible de reconnaître à cette manifestation un certain caractère public. Ainsi la Cour de cassation a jugé que l'exécution d'œuvres musicales dans les concerts d'une société philharmonique, devant des sociétaires contribuant aux frais de ces

concerts pour eux et leur famille au moyen d'une cotisation, et en outre devant des personnes étrangères, invitées gratuitement, en l'espèce les officiers de la garnison, doit être considérée comme une exécution publique, constituant, en l'absence d'un consentement préalable des auteurs, le délit réprimé par l'article 428 du Code pénal (Cass., 11 mai 1860, D. 60.1.293).

La Cour d'appel de Nancy, au contraire, dans une affaire presque semblable, avait jugé que l'exécution des œuvres n'avait pas été publique et qu'en conséquence les auteurs n'avaient droit à aucune rétribution. Les motifs de l'arrêt étaient les suivants :

« Attendu que, d'une part, le bal public est celui où le premier venu a le droit de se faire admettre, ou gratuitement si personne ne paie, ou sous l'offre du versement immédiat de la cotisation fixée par ses organisateurs ;

« Que, d'autre part, ceux-là seuls pouvaient assister au bal du 25 janvier 1868, chez lesquels la liste de souscription avait été portée et qui avaient reçu plus tard une carte nominative et rigoureusement personnelle ;

« Que les demandeurs (la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) excipent, en fait, de l'admission sans contrôle de tous les officiers de la garnison, de tous les élèves de l'école forestière, de tous les étudiants en droit et en médecine qui désiraient souscrire ;

« Que cette admission, bien loin de démontrer la

publicité du bal, conduit logiquement à la démonstration contraire, puisqu'elle consacrait virtuellement le droit d'exclure tous ceux qu'elle ne concernait point ;

« Que ce droit rigoureux, mais utile, a été exercé envers plusieurs personnes, malgré leurs vives réclamations et leurs pressantes instances, et que son exercice très pénible témoigne plus énergiquement que toute autre chose du caractère privé de la réunion » (Nancy, 18 juin 1870, D. 72.2.73).

La Cour de cassation n'eut pas à statuer sur cet arrêt de la Cour de Nancy ; il faut le regretter, il aurait été intéressant de savoir si elle en aurait admis les motifs.

Il est probable qu'elle aurait accueilli le pourvoi de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique si l'on en juge par l'arrêt rendu dans une espèce fort intéressante que nous allons rapporter.

A Saint-Pierre-lès-Calais, le 25 octobre 1879, le Cercle de l'Union commerciale organise un concert dans le local habituel de ses réunions. Les sociétaires, leurs familles et leurs patrons y sont invités par lettres spéciales. L'agent de la Société des auteurs et compositeurs de musique voyant là une exécution publique, fait défense par exploit d'huissier de jouer les morceaux dont il représente les auteurs. Les organisateurs passent outre et sont poursuivis devant le tribunal correctionnel de Boulogne-sur-Mer qui les acquitte en refusant de reconnaître à ce concert un caractère quelconque de publicité « attendu qu'il est établi que quelques person-

nes notables de Saint-Pierre-lès-Calais, non comprises dans la catégorie des invités, ayant sollicité la faveur d'une carte d'entrée, auraient essuyé un refus parce que le concert projeté était une fête de famille et qu'on n'aurait pas d'invités autres que les patrons des sociétés ; que, dans ces conditions, l'Union commerciale avait le droit de faire représenter dans son salon, sans donner lieu à aucun recours de la Société des auteurs et compositeurs, des œuvres littéraires et musicales que chacun a la faculté de se procurer dans les magasins de leurs éditeurs, et que si le nombre de ses invités a été assez considérable, il a cependant été limité à *une certaine catégorie d'individus* et réduit à des proportions telles qu'il ne saurait constituer une véritable publicité. »

La Société des auteurs fit appel de ce jugement, que la Cour de Douai, le 11 mai 1880, confirma en considérant notamment : « que toute personne qui a acheté des œuvres a le droit d'en jouir et d'en jouir non seulement par la lecture, mais encore par la représentation qu'elle peut s'en donner ou s'en faire donner à elle-même ; qu'elle peut étendre son droit personnel de jouissance aux membres de sa famille et à ses amis qu'elle invite et fait assister à la représentation organisée par ses soins, soit dans sa maison, soit dans tout autre lieu dont l'accès est fermé au public. »

La Société des auteurs se pourvut en cassation et obtint un arrêt de renvoi devant la Cour d'Amiens ; cette dé-

cision nous paraît être la négation du droit d'exécuter une œuvre littéraire ou musicale quelconque dans une réunion privée ; en voici les principaux attendus :

« Attendu qu'en admettant que le local d'un cercle autorisé ou d'une société de secours mutuels régulièrement approuvée, doive être considéré comme un lieu privé, on ne saurait aller jusqu'à reconnaître, avec les juges du fait, qu'il jouit des privilèges attachés à l'intimité du domicile d'un particulier ; que s'il est possible notamment d'attribuer un caractère privé aux concerts ou représentations théâtrales organisées par un cercle dans un but de distraction ou de bienfaisance, c'est à la condition que ces fêtes littéraires ou musicales auront été offertes aux seuls sociétaires ; qu'au contraire de telles représentations prennent un caractère incontestable de publicité, lorsqu'elles sont données en présence, non seulement des sociétaires, mais encore de personnes qui quoique nominativement invitées, ne font partie du cercle à aucun titre et n'ont le plus souvent, soit entre elles, soit avec la plupart des sociétaires aucun lien de relations habituelles ; que décider autrement ce serait méconnaître l'esprit de la loi de 1791 et abandonner la propriété littéraire ou artistique à la merci des nombreuses sociétés qui, sous le nom de cercles ou de clubs s'établissent sur tous les points du territoire » (Cass., 28 janvier 1881, D. 81.1.329).

La Cour de cassation, à notre avis, en voulant protéger les auteurs, a été trop loin. Au contraire, il avait été fort

justement jugé qu'une représentation est publique si on y admet des représentants de la presse, et qu'en outre il ne s'agit pas d'une distraction domestique, mais d'une véritable épreuve de l'œuvre produite (Paris, 4 nov. 1890, D. 91.2.203), — et que le hall d'un grand hôtel, librement accessible aux consommateurs étrangers à l'hôtel devrait être considéré comme un théâtre public au sens de la loi du 13 janvier 1791 (D. 1908.2.414).

Malgré cet arrêt du 28 janvier 1881, la Cour de cassation a plusieurs fois reconnu le caractère privé à des réunions de ce genre. Un arrêt du 7 août 1863 décidait qu'il n'y avait pas lieu d'appliquer la loi du 13 janvier 1791 et l'article 428 du Code pénal, à une société chorale qui avait organisé un concert auquel assistaient, outre les membres et les élèves de cette société, plusieurs personnes étrangères à la société nominativement invitées (Pataille, 1863, p. 381). Même sens (Cass., 22 janvier 1869 ; Pataille, 1869, p. 411 ; Cass., D. 73.1.253).

Plus récemment la Cour de cassation admit le caractère privé d'une réunion à laquelle tous les assistants n'avaient été admis que sur la production à l'entrée de cartes nominatives. « Attendu, disait l'arrêt, que toutes les personnes, sans excepter les membres du cercle catholique qui assistaient à cette représentation, n'avaient été admises que sur la production, à l'entrée, de lettres ou cartes d'invitation nominatives qui leur avaient été adressées à l'avance par l'abbé Le Gal. At-

tendu que le fait ainsi constaté caractérisait légalement une réunion privée, puisque l'accès du domicile de l'abbé Le Gal avait été absolument interdit au public » (Cass., 10 juin 1882, D. 82.1.382).

Enfin, dans une affaire qui n'est pas sans analogie avec celle de l'Union commerciale de Saint-Pierre-lès-Calais, la Cour de cassation n'a pas admis le bien fondé de la réclamation des auteurs.

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique demandait à l'Association des anciens élèves du Collège Geoffroy-Saint-Hilaire à Etampes, le paiement des droits à raison de l'exécution de morceaux de musique au cours d'un bal organisé par cette association. Ce bal était payant et les fonds ainsi réunis étaient destinés à alimenter la caisse de secours de l'Association. L'agent de la Société des auteurs prétendait que la loi de 1791 et l'article 428 du Code pénal étaient violés, car cette fête payante avait été donnée publiquement dans un lieu public (en l'espèce les salons de l'hôtel de ville) ; le tribunal civil d'Etampes n'admit pas sa demande ; il fit appel de ce jugement devant la Cour de Paris qui confirma la décision des premiers juges, « considérant que la circonstance que la fête était donnée par souscription n'est pas déterminante en la matière ; que la gratuité ou la rétribution n'imprime pas au bal le caractère privé ou public donné par ses organisateurs, puisque seule l'exécution publique comme la représentation publique avec entrées gratuites ou

payantes, comporte et rend obligatoire le consentement préalable des auteurs des œuvres exécutées ; qu'à la vérité, les œuvres musicales des demandeurs n'ont pas été exécutées dans un lieu public ou ouvert au public ; considérant qu'il n'est pas controuvé que les invitations ont été envoyées par le comité d'organisation à diverses personnes choisies, connues et nommément désignées, admises à concourir par leur souscription à la fête de bienfaisance du 24 janvier 1903 ; — Considérant que les avis et communiqués insérés dans la presse locale relatifs à la formation du bal, ne s'adressaient qu'au groupe particulier et restreint des sociétaires et des personnes invitées, figurant sur la liste des invitations arrêtées à l'avance, qu'ils avaient notamment pour objet de faire connaître que, le bal, ayant un caractère essentiellement privé, n'y seraient admis que les invités munis de cartes nominatives et personnelles. »

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, à qui l'on ne peut refuser le mérite d'être persévérante, se pourvut en cassation sans succès, son pourvoi fut en effet rejeté pour les motifs suivants :

« Attendu que l'arrêt attaqué constate souverainement en fait qu'il ne s'agit pas dans l'espèce d'un groupement permanent en vue d'exécutions musicales ou autres, ni d'une entreprise de spectacles et concerts organisés dans le but d'échapper à la perception des droits d'auteurs afférents à ces exécutions ; que les éléments de spéculation et de publicité qui caractérisent

ces entreprises et exploitations ne se rencontrent pas dans la cause ; que l'Association des anciens élèves du collège Geoffroy-Saint-Hilaire, à Etampes, a un caractère strictement privé, que le recrutement des sociétaires est forcément limité aux anciens élèves du collège ; — Que le bal de bienfaisance du 4 janvier 1903, organisé par le comité de la dite association, ne consistait pas en un divertissement public dans un lieu ouvert à tous, sans distinction ; que les salons de l'hôtel de ville d'Etampes mis gracieusement à la disposition de l'association ont reçu une affectation particulière pour la durée du bal avec le caractère privé de la société qui les occupait temporairement. » Et la Chambre des requêtes, comme la Cour d'appel, reconnaissait que les avis insérés dans les journaux et la présence de personnes étrangères à l'association, mais nominativement invitées ne donnait pas un caractère suffisamment public au bal pour autoriser la perception des droits d'auteur (Req., 23 janvier 1907, Dal. 1910.1.429).

La chambre civile de la Cour de cassation a été peut-être encore plus large dans son arrêt du 6 décembre 1909 d'après lequel on ne saurait considérer comme public le bal donné par une maîtresse d'hôtel à ses amis et clients, alors que les rafraîchissements servis dans la salle de bal étaient gratuits, et que si quelques personnes sont entrées sans avoir été conviées, elles avaient été présentées à la maîtresse de maison par des amis communs invités au bal et n'y avaient été admises qu'avec

son agrément. Le même arrêt décide qu'il en est ainsi alors même qu'un avis aurait été inséré dans les journaux, la veille du bal, conviant les amis et clients qui n'auraient pas reçu d'invitation, si, en fait, la surveillance particulière que commandait cet avis a été effectivement exercée par la maîtresse de maison ou par une personne préposée à cet effet (D. 1910.1.496).

Dans les jurisprudences étrangères nous avons relevé quelques solutions intéressantes.

En Allemagne, une société d'amateurs, pour ne pas payer les droits d'auteur, avait tenté de faire juger qu'une représentation donnée devant quelques personnes seulement était privée, bien qu'en fait, tout individu, même inconnu des membres de la société, payant 60 pfennigs, recevait une carte d'invitation. La Cour pénale du tribunal de l'Empire n'admit pas cette prétention (*Le droit d'auteur*, 1910, p. 64).

En Belgique, pendant longtemps la jurisprudence fut extrêmement favorable aux représentations dans les cercles. Ces dernières années elle paraît au contraire attribuer trop facilement le caractère public à ces réunions. Ainsi le tribunal correctionnel de Mons a jugé qu'il faut considérer comme public le concert donné par une société, où étaient admis non seulement les parents des exécutants, mais des membres honoraires payant une cotisation annuelle (*Le Droit d'auteur*, 1892, p. 88 ; même sens, *eod. loc.*, p. 137).

En Suisse, les représentations privées jouissent de la

faveur de loi. En effet, la loi de 1883 sur la propriété littéraire dispose, dans son article 11 : « ne constituent pas une violation du droit d'auteur : 10° L'exécution ou la représentation d'œuvres dramatiques, musicales ou dramatico-musicales, organisée sans but de lucre, lors même qu'un droit d'entrée serait perçu pour couvrir les frais ou pour être affecté à une œuvre de bienfaisance. » Cependant la Cour de cassation civile de Neuchâtel a jugé qu'un concert donné dans un temple, par destination ouvert à tous, alors même que les recettes réalisées étaient destinées à la restauration de cet édifice, ne pouvait profiter de la disposition libératoire contenue dans l'article 11 de la loi (*Le Droit d'auteur*, 1910, p 69).

En France nous n'avons aucune disposition semblable à celle de la loi suisse. Aussi, comme on a pu le voir, la Cour de cassation a plusieurs fois varié dans sa manière d'apprécier le caractère privé ou public d'une réunion. Nous n'ignorons pas que les décisions en cette matière, ne sont que des décisions d'espèce, et qu'il ne saurait en être autrement ; cependant il nous paraît qu'à des situations identiques il faut des solutions similaires. Or si nous rapprochons l'arrêt du 28 janvier 1881 de celui du 23 janvier 1907, nous apercevons que les deux affaires soumises aux magistrats de la Cour suprême n'étaient pas sans ressemblances. Dans les deux cas une société formant un groupement bien déterminé, organisa une fête pour ses membres, leurs amis et quelques personnes, qui, comme ces derniers, étaient nominative-

ment invitées. Seulement ces privilégiés étaient admis, et quiconque n'avait pas une attache avec quelque sociétaire était rigoureusement exclu comme on en aurait usé dans une réunion familiale. Les mandataires des auteurs dont les œuvres avaient été représentées ou exécutées au cours de ces réjouissances, prétendaient, en s'appuyant sur la présence de ces individus étrangers à la société, qu'il y avait eu représentation publique sans l'autorisation de leurs mandants, ainsi gravement lésés. Or, dans la première espèce, la Cour de cassation casse un arrêt de Cour d'appel qui écartait la réclamation des auteurs ; dans l'autre, au contraire, elle s'est rangée à cet avis, manifestant ainsi une complète évolution.

On a pu dire (1), pour justifier cet arrêt de 1884, que « s'il se fût agi d'un concert donné chez un particulier, le caractère absolument privé eût été la conséquence presque nécessaire de cette personnalité des invitations, mais qu'il n'en peut être du salon d'un cercle comme du salon d'un particulier ; un particulier connaît ou est censé connaître toutes les personnes qu'il invite ; dans un cercle, au contraire, les personnes invitées par un membre sont la plupart du temps inconnues des autres ; il s'ensuit que le caractère d'intimité liant l'invitant à l'invité disparaît complètement. »

Mais nous n'hésiterons pas à répondre que ce sont

(1) Note sous l'arrêt, *loc. cit.*

là des considérations qui n'influent en rien sur le caractère public ou privé de la réunion, qui sera peut-être plus ou moins intime, mais qui restera privée si, pour y être admis, il faut remplir certaines conditions auxquelles quelques personnes seulement pourront satisfaire, encore qu'elle se tienne dans le salon d'un particulier, un cercle, un hall d'hôtel ou même une salle de fêtes communales.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer ici que, d'après des conversations que nous avons eues avec des représentants de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, ces derniers s'occupent beaucoup plus, pour réclamer les droits, de savoir si la représentation est gratuite ou payante que publique ou privée. Cependant il nous semble bien que d'après la loi du 13 janvier 1791, c'est le caractère public du « théâtre » où est donnée la représentation qui oblige les organisateurs à demander aux auteurs l'autorisation nécessaire à la représentation et par conséquent à payer les redevances.

On a soutenu parfois que le but poursuivi par les entrepreneurs de spectacles pouvait les dispenser d'acquiescer les droits d'auteurs, M. Gastambide (*Historique et théorie de la propriété des auteurs*) a écrit notamment : « Une réunion d'amateurs qui, dans un but de bienfaisance, donnerait par hasard une représentation publique et payante, ne serait pas assujettie à demander l'autorisation des auteurs ; en effet, on ne saurait

voir là, ni une entreprise, ni une association d'artistes. Si ces représentations se renouvelaient, il en serait autrement. » Nous ne nous rallierons pas à cette opinion qui nous paraît être exagérée ; nous avons vu, d'une part, que la jurisprudence considère assez facilement comme entrepreneurs de spectacles ces sociétés d'amateurs envers lesquelles M. Gastambide montre une si grande sollicitude, et, d'autre part, les raisons qui militaient en faveur de l'exonération de la taxe des pauvres à propos des spectacles de bienfaisance ne sont plus à leur place ici. Comme l'a fort bien dit M. Pouillet (1) : « Se ranger à cet avis, c'est admettre qu'on a le droit de faire la charité avec l'argent de l'auteur. »

On nous objectera peut-être que la loi suisse de 1883 sur la propriété littéraire contient l'article 10 que nous avons cité plus haut et qu'il serait désirable que la législation française fût réformée dans le même sens. Mais nous pouvons opposer à cela que cette disposition libératoire insérée sur la demande des sociétés de musique de Genève, figurait dans le projet primitif sous la forme suivante : « Ne constituent pas une violation du droit d'auteur : l'exécution ou la représentation d'œuvres dramatiques ou musicales par des écoles, pensionnats, sociétés privées ou sociétés d'amateurs qui organisent l'exécution ou la représentation sans but de lucre. » Ce projet visait bien plutôt les représentations privées que

(1) *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*

les fêtes de bienfaisance, qui n'ont été admises à profiter de la faveur de la loi qu'au cours de la discussion au Conseil fédéral ; et ceci explique un peu la décision de la Cour de cassation de Neuchâtel rapportée plus haut.

Le caractère privé de la réunion peut seul dispenser son organisateur de rémunérer l'auteur pour le concours qu'il y prête. On aperçoit facilement en effet qu'une représentation privée, qu'elle soit donnée devant deux personnes ou cinq cents n'est jamais qu'une amplification de la lecture de l'œuvre qu'aurait pu en faire un particulier. La Cour d'appel de Douai avait, à notre avis bien jugé en disant « que toute personne qui a acheté des œuvres a le droit d'en jouir, non seulement par la lecture, mais encore par la représentation qu'elle peut s'en donner ou s'en faire donner à elle-même ; qu'elle peut étendre son droit personnel de jouissance aux membres de sa famille et de ses amis ».

Quand l'auteur, par l'intermédiaire de son éditeur, a vendu un exemplaire de son ouvrage, il a livré entièrement le produit de son intelligence au détenteur du livre ou de la partition ; celui-ci en fera ce qu'il voudra. Cependant, si non content d'en profiter lui et les siens, il convie le public à cette jouissance, qu'il ait ou non l'espoir de réaliser un gain, l'auteur sera fondé à intervenir pour en surveiller l'exécution et réclamer sa part sur les bénéfices possibles d'une exécution publique, car ici il n'y a plus jouissance de l'ouvrage, mais représentation ; la possession d'un exemplaire de l'œuvre donne

le droit d'en jouir, mais non celui de la représenter.

Dans les *Annales de la propriété industrielle, littéraire et artistique*, M. Pataille compare la propriété de l'auteur à un parc clos de murs, dont la visite serait permise par le propriétaire moyennant une légère rétribution (*Pal.* 1866.138). En reprenant cette comparaison, on pourrait dire : si je pénètre seul dans le parc ou si, y venant avec tous les miens, j'ai versé un prix forfaitaire entre les mains du propriétaire, celui-ci ne se trouvera pas lésé. Au contraire si, étant entré dans le parc, je profite de ma présence à l'intérieur des murs pour en faciliter et encourager l'escalade à tous les individus qui se présenteront, le propriétaire pourra, à bon droit, se plaindre, car il aura subi un préjudice considérable.

De même l'individu qui organise une représentation à laquelle il ne conserve pas le caractère privé, tel que nous l'avons déterminé au commencement de ce travail, commet un délit à l'égard des auteurs s'il ne leur demande pas leur autorisation ; au contraire, s'il se contente de jouir normalement et privativement de l'ouvrage qu'il possède, l'auteur n'est pas lésé ; il a touché ses droits sur la vente de son livre, on ne doit pas lui en payer une seconde fois pour l'usage qu'on en fait.

On a pu dire que c'était remettre la propriété littéraire à la merci de toutes les sociétés d'amateurs ; mais dans l'autre système, primitivement adopté par la Cour de cassation, n'était-ce pas livrer les sociétés privées à la discrétion des auteurs ?

QUATRIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

L'ARTICLE 330.

Ces dernières années, les tribunaux et plus particulièrement le tribunal de la Seine, eurent souvent à apprécier le caractère public ou privé de certaines fêtes ou de certains spectacles au cours desquels, sous le prétexte d'exhibitions artistiques et de tableaux vivants, se commettait, si l'on en admettait le caractère public, le délit prévu et réprimé par l'article 330 du Code pénal.

Chacun sait que ce texte, auquel un de nos plus brillants humoristes a consacré une fort joyeuse saynète, punit l'outrage public à la pudeur. En se reportant aux ouvrages et répertoires de droit pénal, on constate sans peine l'importance de la publicité comme élément constitutif de ce délit (Voir notamment Limoges, 1^{er} avril 1887, D. 90.2.24 ; Aix, 28 janvier 1891, D. 92.2.204 ; Cass., 14 avril 1892, D. 93.1.239). Quant aux actes en

eux-mêmes, tombent aussi bien sous le coup de l'article 330, tous les gestes qualifiés d'obscènes que le fait de se monter à ses semblables, dans un lieu public, insuffisamment vêtu. C'est précisément ce dernier reproche que le ministère public fit à plusieurs reprises soit aux auteurs mêmes du délit, soit aux organisateurs des représentations poursuivis comme complices.

Voici d'ailleurs les termes dont se servait M. le substitut Brunet, devant la 9^e chambre du tribunal de la Seine, pour expliquer comment l'opinion publique avait toléré ce genre de spectacles et comment le Parquet avait été amené à entamer des poursuites : « Depuis quelque temps, disait-il, les cafés-concerts et music-halls, au lieu de chercher le succès dans la chanson grivoise, sentimentale ou patriotique, la relègue au second plan. L'intérêt principal des représentations de ces théâtres est généralement concentré dans une revue qui est moins une critique, une satire mousseuse des événements de l'année qu'une suite d'exhibitions de plus en plus luxueuses où l'on trouve moyen de faire évoluer un essaim de jolies femmes. A force de faire paraître les artistes sous des costumes légers, on s'est posé la question de savoir si ce ne serait pas plus simple de ne pas les habiller du tout, le pas a été franchi. »

Les faits qui motivaient les poursuites étaient des danses, des pantomimes, des tableaux vivants, pour lesquels des figurantes paraissaient sur la scène dans le plus simple appareil. A la nouvelle de ce scandale, cer-

tains bons esprits s'émurent et réclamèrent l'application de l'article 330. Les coupables, auteurs principaux ou complices, tentèrent une défense assez habile ; les uns prétendirent qu'ils n'avaient pas voulu chercher l'obsécénité, en organisant ces spectacles ou en acceptant d'y participer, mais au contraire que leur but était « la réalisation matérielle d'un sentiment d'art extrêmement pur » ; les autres, dont le directeur du théâtre, contestèrent la publicité de ces exhibitions et n'admettaient pas en conséquence la possibilité d'appliquer l'article 330.

En effet, ce directeur, à qui on ne peut refuser le mérite d'avoir une certaine imagination, soutenait qu'il s'était mis à l'abri des poursuites en donnant aux représentations le caractère d'une réunion privée. Pour y parvenir, le spectacle était divisé en deux parties : la soirée commençait par la représentation d'une pièce quelconque, ni plus ni moins osée que celles qui composent le répertoire habituel de certaines petites scènes. Puis le rideau tombé, le régisseur annonçait que le spectacle était terminé, priait le public d'évacuer la salle et le prévenait qu'une soirée sur invitations allait avoir lieu. Les invités de cette prétendue soirée privée n'étaient autres que les spectateurs de la première partie à qui l'on remettait, en même temps que le billet de leur place pour cette première partie, une carte d'invitation pour la seconde partie. La salle ayant été évacuée, ils étaient admis à la soirée dite privée en présentant leurs cartes reçues auparavant et occupaient les

mêmes fauteuils que précédemment ; évidemment tous n'étaient pas forcés d'assister au second spectacle, mais tous le pouvaient, c'est là une singulière conception de la réunion privée ; et il paraît qu'en fait bien peu de places restaient vides.

Le tribunal, comme bien on pense, fit justice de ces folles prétentions et jugea que la publicité, élément constitutif du délit de l'article 330, était parfaitement établie, en s'appuyant sur les motifs suivants :

« Attendu que vainement on prétendrait que le spectacle était privé, alors qu'il est établi que toute personne se présentant au guichet du théâtre recevait sans le réclamer, avec le billet d'entrée, le billet d'invitation lui permettant d'assister à la pantomime, qui n'était en somme que la continuation de la représentation pour laquelle on avait payé ;

« Que le fait par le régisseur de faire sortir de la salle de théâtre, à la fin de la première partie du programme, les assistants et de les laisser rentrer immédiatement après, avec le billet d'invitation distribué à l'arrivée, en déclarant que la représentation allait être privée, devenait une précaution purement illusoire pour effacer le caractère manifestement public du spectacle ;

« Attendu dès lors que le délit relevé à la charge des prévenus se trouve nettement caractérisé et juridiquement établi » (*Gaz. Trib.*, 24, 27, 28 juillet 1908).

Quelques mois plus tard la même chambre du tribunal de la Seine eut à connaître d'une nouvelle affaire

scandaleuse. Cette fois le délit se commettait dans un restaurant, au cours de dîners donnés à certains jours. Le directeur de l'établissement prétendait, lui aussi, que le caractère de publicité faisait entièrement défaut à ces exhibitions et que l'article 330 ne pouvait s'appliquer ; en effet, disait-il, n'assistent à ces réunions que des invités, donc le restaurant doit être considéré comme un lieu privé. Mais M. le substitut Granié, en apportant quelques éclaircissements, révélés par l'enquête, sur la manière dont étaient lancées les invitations, fit justement observer au tribunal, dans son réquisitoire, qu'un restaurant, aussi bien qu'un théâtre, est un lieu public.

« Dans la circonstance actuelle, disait-il, l'inviteur ne connaissait pas les invités. On se posait seulement cette question : quels sont, de par leur profession ou leur notoriété, les gens capables de dépenser cinquante francs à un spectacle (tel était en effet le prix des invitations) et d'y arriver bien mis ? La publicité reste manifeste, puisqu'il suffisait de demander une entrée pour l'obtenir et que beaucoup en recevaient qui ne l'avaient pas demandée. »

Le tribunal se rallia aux conclusions du ministère public et condamna (*Gaz. Trib.*, 25 novembre 1908, 2 décembre 1908).

Nous ne pouvons qu'approuver ces décisions du tribunal de la Seine, car les représentations faisant l'objet de ces poursuites correctionnelles étaient vraiment publiques. En effet, les assistants ne se connaissaient

pas, n'étaient même pas en relations avec les organisateurs ; quiconque pouvait payer le prix demandé entrait dans la salle ; ici, comme nous l'avons dit au début de cette étude, le droit d'assister au spectacle était dans le commerce, comme toutes choses qui s'achètent ou se vendent. Le fait pour le régisseur de déclarer que le spectacle devenait privé après qu'il l'avait annoncé ne suffisait pas pour lui donner cette qualité, car, sauf cette déclaration, les conditions d'admission restaient les mêmes que pour un spectacle ordinaire. Il n'en n'était pas de même, nous l'avons vu, dans les espèces que nous avons rapportées plus haut à propos du droit d'auteur ou du droit des pauvres et pour lesquelles nous avons réclaté le caractère privé. Les invitations même payantes n'étaient adressées qu'à certaines personnes, le public était rigoureusement exclu de ces réunions. C'est pourquoi si nous applaudissons à la juste sévérité des juges dans la répression du délit qui a fait la matière de ce chapitre, nous répétons que nous aurions voulu une plus juste appréciation de faits pour les cas où des intérêts pécuniaires étaient seuls intéressés.

CHAPITRE II

QUEL EST LE TRIBUNAL COMPÉTENT POUR STATUER SUR LES ENGAGEMENTS CONTRACTÉS EN VUE D'UNE REPRÉSENTATION PRIVÉE.

On a répété bien des fois que l'on pouvait juger de l'activité d'un homme au nombre des procès qu'il soutient ; il faudrait croire alors que l'activité des gens de théâtre est considérable, car nombreuses sont les affaires qu'ils portent chaque année devant les tribunaux. Continuellement leurs avocats, souvent maîtres très renommés, se présentent à la barre pour exposer leurs réclamations, soutenir leurs prétentions, et ces débats, qui laissent un peu apercevoir ce qui se passe derrière le rideau baissé, sont toujours un régal pour la foule des oisifs qui fréquentent les prétoires.

Les difficultés naissent ordinairement à propos des contrats d'engagement passés entre l'artiste et le directeur. Pendant longtemps on a discuté pour savoir quel était le tribunal compétent pour statuer sur ces litiges ; la jurisprudence d'abord hésitante est aujourd'hui bien fixée.

Deux cas peuvent se présenter :

A. — Le directeur intente un procès à l'artiste.
Devant quel tribunal celui-ci doit-il être cité ?

Longtemps on a prétendu que le tribunal de commerce était compétent. En effet, disait-on à l'appui de cette opinion, aux termes de l'article 632 du Code de commerce, « la loi répute acte de commerce, toute entreprise de spectacles publics » et l'article 634-1^o dispose que les tribunaux de commerce connaîtront : « des actions contre les facteurs, commis des marchands ou leurs serviteurs pour le fait seulement du trafic du marchand auquel ils sont attachés. » De la combinaison de ces deux textes résultait clairement que les juges consulaires étaient compétents. C'est ainsi que le tribunal de commerce de la Seine, dans un jugement du 24 janvier 1834, se reconnaissait compétent dans une espèce de ce genre, « considérant que si l'article 634 rend le tribunal compétent à l'égard des commis ou serviteurs des commerçants, il est naturel d'en faire l'application par analogie à ceux qui sont liés par un contrat envers le directeur d'un spectacle et pour son exploitation » (*Gaz. Trib.*, 25-28 janvier 1834. — Même sens : Trib. comm. Seine, 26 mars 1844, *Gaz. Trib.*, 27 mars 1844, 21 juin 1865, D. 66.5.83 ; Cour de Toulouse, 22 décembre 1866, D. 76.2.230).

Cependant on reconnut que l'assimilation complète des artistes dramatiques ou lyriques aux employés de commerce était inexacte. En effet, « la qualification de commis ou de préposés ne saurait convenir aux acteurs, qui ne sont nullement chargés de représenter leur directeur, et il n'est pas besoin de dire que les acteurs ne

sont pas des serviteurs » (1). Donc l'engagement par lequel l'acteur se lie avec le directeur n'est pas commercial et relève de la juridiction civile. Ce contrat est une sorte de louage de services ou d'industrie ; l'artiste s'engage à produire son talent moyennant rétribution ; on ne pouvait songer à lui appliquer l'article 634-1° du Code de commerce.

La Cour de cassation s'était rangée à cette opinion dès 1875 dans un arrêt du 8 décembre 1875 dont voici les motifs :

« Attendu que les tribunaux de commerce n'exercent qu'une juridiction exceptionnelle qui ne peut être étendue au delà des limites déterminées par la loi ; — Attendu que le traité par lequel un artiste dramatique s'engage envers le directeur d'un théâtre public à remplir un rôle dans les représentations données sur ce théâtre n'est autre chose qu'un louage d'industrie qui ne saurait constituer par lui-même un acte de commerce ; — Qu'on ne saurait d'ailleurs considérer les acteurs comme associés à l'entreprise théâtrale à laquelle ils ne font que prêter le concours de leur art, moyennant un traitement ou des appointements déterminés ; d'où il suit qu'ils ne peuvent être déclarés justiciables de la juridiction commerciale en vertu de l'article 632 du Code de commerce ; — Attendu qu'on ne saurait non plus leur appliquer la disposition de l'article 634 du même

(1) Lyon-Caen et Renault, *Manuel de droit commercial*, n° 31.

Code qui attribue aux tribunaux de commerce les actions intentées contre les facteurs, commis des marchands ou leurs serviteurs ; — Qu'aucune de ces dénominations, en effet, ne peut convenir aux artistes dramatiques, et qu'il est impossible de leur appliquer par analogie une disposition tout exceptionnelle dans laquelle ils ne sont pas nommément compris « (Cass., 8 décembre 1875, D. 75.1.359).

Depuis cette époque la jurisprudence est constante en ce sens ; les entrepreneurs de spectacles s'adressent au tribunal civil pour faire statuer sur l'exécution des obligations contractées à leur égard par les artistes.

B. — Ce peut être au contraire l'artiste qui se plaint de son directeur. Quel sera dans ce cas le tribunal compétent ? Ici le défendeur est, à n'en pas douter, un commerçant. On applique les principes ordinairement admis pour déterminer la compétence des actes civils pour une partie et commerciaux pour l'autre. On admet que le demandeur pour qui l'acte est civil peut citer son adversaire devant le tribunal de commerce ou devant le tribunal civil (Cass., 11 janv. 1869, S. 69.1.13 ; Aix, 15 janv. 1884, D. 85.2.49). En faisant application de ces principes, on a jugé qu'un artiste dramatique, contestant l'engagement qu'il a contracté avec son directeur, peut attaquer ce directeur à son choix devant le tribunal civil ou devant le tribunal de commerce, et qu'il peut même valablement renoncer à l'avance à la compétence du tribunal civil pour les différends à naître relativement à l'exécu-

tion de cet engagement (Nîmes, 21 février 1893, D. 93.2.439).

Cette jurisprudence ne peut convenir qu'aux relations entre artistes et entrepreneurs de spectacles publics. Les difficultés qui peuvent surgir entre l'organisateur d'un spectacle privé, tel que nous l'avons défini précédemment, et un artiste engagé pour ce spectacle privé, seront toujours de la compétence du tribunal civil. Les caractères de l'entreprise de spectacles publics ne seront pas réunis puisque le public sera exclu de la représentation, par conséquent l'article 632 du Code de commerce ne s'appliquera pas.

Cependant nous croyons que, dans un cas particulier, les litiges s'élevant à propos d'une représentation privée pourraient être portés devant la juridiction consulaire.

Pour apercevoir cette hypothèse, il faut considérer un mode d'organisation des représentations privées adopté assez souvent. La personne qui en prend l'initiative, pour s'éviter le souci de l'élaboration d'un programme, s'adresse à une agence à ce destinée qui, moyennant une commission convenue, s'engage à fournir des artistes dont le concours assurera le succès de la fête. Il nous semble bien que l'agent avec qui l'amphitryon se met ainsi en rapports est un commerçant et qu'il fait acte de commerce.

En effet, on s'accorde à reconnaître que, d'après la loi, les actes par lesquels on se procure une chose de celui qui veut s'en défaire, avec la pensée de la procurer

à celui qui en a besoin, ou en d'autres termes les actes par lesquels on se porte intermédiaire entre l'offre du premier et la demande du second, sont des actes de commerce. C'est ce qu'on appelle l'entremise. L'entremise, comme on le voit, suppose trois individus : une personne qui se défait de ce qu'elle a, une qui se procure ce qu'elle n'a pas, enfin une troisième qui s'entremet entre les deux premières et qui, acquérant de la première pour céder à la seconde, réalise un certain bénéfice et fait acte de commerce. L'entremise peut s'appliquer à n'importe quel objet ; quand elle s'applique à une chose matérielle, c'est l'entremise réelle ; quand elle s'applique à des services qu'on loue afin de les sous-louer, on dit que l'entremise est industrielle. C'est dans cette dernière catégorie que nous paraît rentrer l'hypothèse dont nous nous occupons.

L'agent loue les services des artistes et les sous-loue au particulier qui fait appel à son concours : il fait ainsi l'entremise industrielle et par conséquent acte de commerce. Le contrat d'engagement est civil à l'égard de l'artiste et commercial à l'égard de l'agent, et la convention entre cet agent et le particulier est commerciale à l'égard du premier et civile à l'égard du second. Si l'on se range à cette opinion, il faut en déduire qu'ici comme dans les espèces concernant des entreprises de spectacles publics, l'artiste et l'organisateur d'une représentation privée, ayant comme adversaire un commerçant pourront s'adresser à leur choix au tribunal civil ou à

la juridiction consulaire pour faire juger les différends nés à propos de l'exécution des obligations de l'agent intermédiaire à leur égard.

Nous regrettons vivement que l'hypothèse que nous avons envisagée ne se soit pas encore présentée dans la pratique judiciaire, mais il nous semble que la stricte application des principes généralement reçus devrait conduire à une solution analogue à celle que nous proposons.

CHAPITRE III

ATTEINTES A LA PERSONNALITÉ D'AUTRUI AU COURS DE REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES OU PRIVÉES.

Les auteurs d'œuvres littéraires ou dramatiques, les acteurs qui les interprètent, les entrepreneurs de spectacles, comme responsables de leurs collaborateurs ont pu parfois se rendre coupables d'atteintes à la personnalité de certains individus. Ces atteintes prennent, selon les cas, différentes formes plus ou moins graves: simple attribution par l'auteur du nom d'une personne vivante à un héros de roman ou de théâtre, composition d'un rôle avec tant d'exactitude qu'en voyant apparaître l'acteur qui en est chargé on ne peut pas ne pas nommer le modèle qui l'a inspiré. Bien souvent la faute est très légère, l'auteur s'est contenté de reproduire quelques traits connus de tel personnage que sa position sociale, particulièrement en vue, désignait assez naturellement au crayon des caricaturistes et à l'ironie des écrivains. Cependant, quelle que soit l'importance du délit, la jurisprudence estimant justement que la personnalité de chacun doit être respectée par tous, a toujours donné raison à ceux qui se plaignaient de retrouver leur sosie sur une scène publique ou dans les aventures d'un roman.

Ainsi le tribunal de la Seine, le 15 février 1882, sur la réclamation de l'intéressé, ordonna la suppression de son nom qui figurait dans le roman intitulé *Pot-Bouille* que Zola faisait paraître à cette époque (*Gaz. Trib.*, 16 février 1882).

La Cour d'appel de Lyon avait déjà jugé que l'auteur dramatique et le directeur de théâtre qui ont permis à un acteur de donner à un personnage de la pièce représentée, la physionomie et les allures d'une personne connue peuvent, si cette allusion est diffamatoire et injurieuse, être directement poursuivis comme coupables de diffamation (Cour de Lyon, 18 mai 1859, Pataille, 1859, p. 182).

Même si la diffamation n'avait pas été établie, il est presque certain que la Cour aurait jugé que la demande du plaignant était recevable. Ainsi M. Planiol, dans son *Traité de droit civil* (1), a cité le cas de cet acteur de la Comédie-Française qui, s'étant fait une tête rappelant un peu la physionomie du docteur Charcot, dut y renoncer sur la réclamation des héritiers.

Presque toujours on ne relève pas le délit de diffamation à la charge des coupables, qui n'ont pas l'intention de porter un grand préjudice à la personne qu'ils visent, laquelle est ordinairement assez connue du public pour pouvoir supporter sans dommage quelques coups d'épingle. Aussi les tribunaux, écartant la diffamation,

(1) 3^e éd., t. I^{er}, n^o 401.

se contentent d'ordonner des rectifications et d'accorder des dommages-intérêts quand on leur en demande.

C'est ainsi que le tribunal de la Seine avait jugé, dans une affaire rapportée aux *Annales de la Propriété artistique et industrielle*. L'espèce était la suivante : Une jeune artiste habitant Asnières quitta son époux dès le jour du mariage, au milieu de la fête qui suivait la cérémonie. Cette aventure s'ébruïta ; on la mit en chansons, la presse publia pendant quelques jours des récits humoristiques de l'incident et des interviews plus ou moins fantaisistes pris, affirmait-on, à « la mariée d'Asnières ». Dans une revue de fin d'année jouée dans une salle publique, les auteurs crurent nécessaire de faire figurer l'héroïne de cette burlesque histoire. Celle-ci ne fut pas de leur avis et les assigna en 20.000 francs de dommages-intérêts. Les auteurs se prétendirent coupables de diffamation et invoquèrent la prescription de trois mois qui pouvait s'appliquer dans l'espèce. Le tribunal ne se rangea pas à cette opinion et condamna simplement à 200 francs de dommages-intérêts, estimant :

« Que le fait par un auteur d'imputer une action déshonorante à un personnage de comédie auquel il a imprimé certains traits d'une personne vivante ne saurait équivaloir à l'imputation dirigée contre cette personne elle-même ; que le texte de la loi répugne à une telle interprétation, non moins contraire aussi à l'esprit de la loi : que cette mode de mettre les vivants en scène,

mode renouvelée du théâtre antique, est d'une application trop rare dans les mœurs modernes pour avoir appelé l'attention du législateur et provoqué des sévérités comme s'il s'agissait d'un danger social ; que du reste, il eût été excessif d'assimiler au point de vue pénal, un propos tenu sérieusement, devant dès lors engendrer créance et pouvant ruiner une réputation, à une fiction s'annonçant comme telle et portant ainsi le remède avec le mal ; que le délit de diffamation ne peut donc être relevé » (Pataille, 1897, p. 87).

Il est évident que dans cette espèce le délit de diffamation n'était peut-être pas suffisamment établi, mais on ne saurait contester que le préjudice causé était considérable. Dans une réunion privée, au contraire, les conséquences n'auraient pas été les mêmes ; des couplets semblables auraient été chantés, mais on aurait pu n'y voir en quelque sorte qu'une simple conversation dans un lieu privé ; dans ces conditions les réclamations de la plaignante n'auraient pu aboutir.

CONCLUSION

Nous pensons avoir ainsi montré tous les intérêts qui pouvaient exister à distinguer le spectacle public du spectacle privé. Les règlements et les lois qui ont été faits pour le premier ne peuvent pas s'appliquer pour ce dernier et il semble que d'après ses dernières décisions la Cour de cassation tend à se ranger à cette opinion. La législation du théâtre, élaborée pour les représentations publiques, ne fonctionne que dans ce cas ; on ne s'y soumet pas en jouant la comédie dans un salon suffisamment « fermé ». C'est ce que les représentants de l'Assistance publique ou des sociétés d'auteurs refusent souvent d'admettre ; ils prétendent ainsi contrôler ce qui se passe au domicile des particuliers, au mépris de toutes les prérogatives qui y sont attachées.

Comme nous le disions dans nos premières pages, le théâtre de société qui brilla d'un éclat sans pareil voici cent cinquante ans, semble de nos jours appelé de nouveau à d'heureuses destinées. De tous côtés on voit s'y manifester de jeunes et même intéressantes tentatives. Il faut les encourager. Pourquoi les contrarier par une application trop rigoureuse de règlements qui logiquement ne doivent pas leur être imposés ? Les initiatives privées, quel que soit le but qu'elles poursuivent, sont

toujours dignes d'intérêt ; en voulant les assimiler aux entreprises publiques on risque de les faire disparaître. Spécialement en la matière que nous avons essayé d'étudier, nous croyons avoir mis suffisamment en relief les véritables abus auxquels on était ainsi arrivé.

Il est bien évident que savoir si le comité d'une fête de bienfaisance privée doit prélever sur ses recettes le droit des pauvres et le droit d'auteur ne sera jamais qu'une question d'assez minime importance, mais cependant ne vaut-il pas mieux que, dans une société qui se flatte d'être policée, toutes choses, même les plus petites, soient à leur place ; de cette façon, les grandes trouveront peut-être plus facilement la leur.

Vu :

Le Président de la thèse,
M. PLANIOL.

Vu :

Le Doyen,
P. CAUWÈS.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
Pour le Vice-Recteur, l'Inspecteur d'Académie,
A. CAHEN.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER. — Aperçu historique du spectacle privé. .	5
CHAPITRE II. — Comment distinguer le spectacle public du spectacle privé.	21

DEUXIÈME PARTIE

Le théâtre privé et le droit des pauvres.

CHAPITRE PREMIER. — Histoire du droit des pauvres	29
CHAPITRE II. — Exposé des critiques de cet impôt	46
CHAPITRE III. — Jurisprudence adoptée à l'égard du théâtre privé.	53

TROISIÈME PARTIE

Le théâtre privé et le droit d'auteur.

CHAPITRE PREMIER. — Historique du droit d'auteur.	65
CHAPITRE II. — La publicité du spectacle et les droits d'auteur. .	72

QUATRIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER. — L'article 330	91
---	----

CHAPITRE II. — Quel est le tribunal compétent pour statuer sur les engagements contractés en vue d'une représentation privée	97
CHAPITRE III. — Atteintes à la personnalité d'autrui au cours de représentations publiques ou privées.	104
CONCLUSION	109

Imp. J. Thevenot, Saint-Dizier (Haute-Marne).
